

# النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

سيد قطب

دار الفكر العربي



0020298

Bibliotheca Alexandrina





سَيِّدُ قُطْب

# النَّقْضُ الْأَدْنَى

أُصُولُهُ وَمَنَاجِيهُ





## إهداء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد الأدبي على  
أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية ، وكان له من  
ذوقه النافذ ، وذهنه الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ،  
شديد التبكير .

سبر قلب



## مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته — كما أوضحناها في هذا الكتاب — تتلخص في .  
تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية  
والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث  
الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثيره بالمحيط ، وتأثيره فيه ،  
وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية  
التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء  
في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين  
هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً . مافي ذلك شك . ولكننا  
لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة — بدرجة كافية —  
للقيد الأدبي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعي ما دامت  
« الأصول » لم توضع ، و « المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء — وهي كثيرة متنوعة .  
ولكن هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ،  
فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

\*\*\*

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه إلى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه  
« أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني  
حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .



وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج  
هى التى تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكننى فى الواقع أردت أن أكون فى  
الأول ناقداً تطبيقياً إلى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبقها ، ويبين القواعد  
ويختبرها ، حتى إذا وصلت بالقارىء إلى القسم الثانى وهو قسم وصفى نظرى ، كان  
القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .  
ولما كان موضوع النقد الأدبى هو العمل الأدبى ، فقد آثرت أن أتحدث  
أولاً عن ماهية العمل الأدبى ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وقنونه  
المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من قنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثرت  
من النماذج قدر الإمكان ، لتكون الأصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .  
أما المناهج ، فقد تحدثت عنها فى القسم الثانى من الكتاب وهى : المنهج  
الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، والمنهج المتكامل ، ولعل هذا أشمل  
نقسم لمناهج النقد لا يستطرد بنا إلى تفاصيل صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات .  
التي تنطوى فى خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل النقد العربى ، على مناهج أجنبية عنه ، لها ظروف  
تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج فى محيط النقد  
العربى فى القديم والحديث ، فإذا اضطرت إلى الاقتباس من مناهج النقد  
الأوروبى كان هذا فى الحدود التى تقبلها طبيعة النقد فى الأدب العربى ، وتنفع بها  
وتنمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

• • •

وقد يرى القارىء بادية ذى بدء أننى آثرت « المنهج الفنى » على المنهجين  
التاريخى والنفسى ، ولكنه حين ينتهى من قراءة الكتاب سيرا أن المنهج المختار  
هو « المنهج المتكامل » الذى ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يمحصر نفسه  
داخل قالب جامد أو منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم . ولكنها تفسد وتضر  
حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية .  
والدقة والابتداع .



وهذا هو المنهج الذى ندعو إليه فى النقد والأدب والحياة !

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت أن أحمل النقد العربى فيها على مناهج أجنبية عنه . . ولعل هذا الاستقلال هو الذى حمل بعض من يحبسون أنفسهم فى قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن فى هذا الكتاب اضطراباً فى « المنهج » ، أو أنه لا منهج له ! عندما ظهرت طبعته الأولى . . ذلك أن فهمهم للنهج محدود بقالب تقليدى معين ، مستعار من النقد الأوروبى وتاريخه .

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء فى جدل . فأنا أعرف طريقى . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته . . ثم يحىء مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذى يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاءون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إننى اتبعت هذا المذهب أو ذاك !



# العمل الأدبي

العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل أن هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحدد معنى العمل الأدبي ، وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق أدواته ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الأدبي » في أخص ميادينه .

\*\*\*\*

فما العمل الأدبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . ومع أن التعريفات - وبخاصة في الأدب - لا تفي بالدلالة على جميع خصائص المعرف ، ولا تصل إلى أن تكون ما يسمى « التعريف الجامع المانع » ، فإننا نرجو أن يكون هذا التعريف للعمل الأدبي ، أو في ما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الأدب جميعاً .

فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مادته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية » هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي ، لأنها ما دامت مضجرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي إحساس أو انفعال ، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي . « والتعبير » - في اللغة - يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنه لا يصبح عملاً أدبياً إلا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم يميل إلى اعتبار كل تعبير جميل - ولو عن حقائق العلوم البحتة - داخلاً في باب الأدب (١) .

ولسكننا نحن لا نميل إلى هذا التوسع في مدلول « العمل الأدبي » ، ونحتم أن

---

(١) لاسل أبركرومي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الأدبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الأدب » ترجمة مندور .



يكون تعبيراً عن " تجربة شعورية " .

على أن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدد ، فجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحثاً ، ليس عملاً أدبياً .  
منها تكن صيغة التعبير فصيغة مستكملة لشروط التعبير ، أما التعبير عن الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل أدبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الأدبي وغايته ، وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

\*\*\*

ليست غاية العمل الأدبي إذن أن يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ، ولا شيئاً من هذا القبيل ، كما أنه ليس من غايته أن يحقق لنا أغراضاً أخرى تجعله محصوراً في نطاقها مصبوحاً في قوالبها . ليس الأدب مكلفاً أن يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن النهضة الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة والرياسة ، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة . ذلك إلا أن يصبح أحد هذه الموضوعات " تجربة شعورية " خاصة للأديب ، تتفعل بها نفسه من داخلها ، فيعبر عنها تعبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا أن العمل الأدبي لا غاية له . فالواقع أنه هو غاية في ذاته ، لأنه بمجرد وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية إنسانية وحيوية ، تدفع عن طريق غير مباشر إلى تحقيق آثار أخرى أكبر وأبقى . وقد يتبادر إلى الذهن هنا أن الأدب محظور عليه أن يقصد إلى أي غرض من أغراض الحياة العملية ، أو أن يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . وهذا وهم . فإنما قصدنا فقط إلى بيان بواعث العمل الأدبي ، ومناطق الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما ( أي التجربة الشعورية ) ومناطق الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها إلينا نقلاً موحياً يثير في نفوسنا انفعالا مستمداً من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها . أما الأغراض الاجتماعية والسياسية



والخلقية وما إليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لا يحدد مكانة العمل الأدبي . والعبرة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعورية وتطوى فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية . فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية ، يصفها عالم العمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فتظل العملية كما ينظر وصفها بعيداً عن عالم الأدب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالا خاصا ، لأنه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، أو لأنه يلح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فإذا هو متأثر متأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً ، مشيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل أدبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحلمها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع أطوارها ... فلا يكون هذا عملاً أدبياً . ولكن قد يأتي أديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويعيش بإحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً إنسانياً ، أو ينشئ حوله قصة أو تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينفعل له من يقرؤه ، ويعيش بشعوره مع أشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً أدبياً .

فالموضوع إذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الخلقية المباشرة ليست هي الغاية . إنما التصوير المعبّر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : إن كان في فصل الأدب ، أو فصل العلوم ، أو فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا أن الأدب عدو للحقائق من أي لون كانت ، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية ، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية — بعد تحقق صفة العمل الأدبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحى — حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .



على أن للآدب حقائقه الأصلية العميقة . بل إن الآدب الصحيح لا يتجاوز  
منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ما هنالك هو تحديد معنى الحقائق !  
وقد يكون الآدب المثالي والآدب الأسطوري هما أبعد ألوان الآدب عن عالم  
الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لأنهما بعيدان عن « الواقع » ، حسبما يظهر  
للنظرة العجلى .

### ولكن ما الواقع ؟

إن كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان  
اللونان من الآدب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

أما إن كان المقصود هو واقع الإنسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهما  
مفرقان في الحقيقة ، مفرقان في الواقع ، بل هما واقعيان أكثر من « الآدب  
الواقعي » ، الذي يصور حقائق فرد أو جيل من الزمان !

خذ مثالا لذلك : البطل المثالي أو الأسطوري .. إنه حلم من أحلام الإنسانية  
يعيش في ضميرها ، وتمناه بخيالها ، وتحسه في عالمها ، لأنها تريده وتمناه . فإذا  
لم يستطع جيل أو أجيال أن يحقق للإنسانية حلمها في هذا البطل ، الذي تتخطى  
به القيود والضرورات الأرضية ، وترتفع به عن القصور الإنساني والضعف  
البشري ، فإنها تظل تصوره ، وتحلم بوجوده في الأساطير ، وتصوره في الآداب .  
فهو إذن حقيقة في ضمير الإنسانية لا تستطيع أن تغفله من حسابها . تصوره في  
هرقل وإخيل<sup>(١)</sup> وزهران ورستم<sup>(٢)</sup> وعنترة وأبي زيد<sup>(٣)</sup> ، كما تصوره في روميو  
وجوليت<sup>(٤)</sup> وفي المجنون ولبلى<sup>(٥)</sup> أو في « راما »<sup>(٦)</sup> و « أيوب »<sup>(٧)</sup> ... الخ  
ونحن نهش لصورة البطل المثالي أو الأسطوري لأنه يحقق لنا رغبات إنسانية

- 
- (١) بطلان إغريقيان من أبطال الأساطير .
  - (٢) بطلان فارسيان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .
  - (٣) بطلان من أبطال الآدب العربي ، لأرلها حقيقة تاريخية وروايات قصصية . ولثانها روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .
  - (٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الآدب الغربي .
  - (٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الآدب العربي وقد يكونان حقيقة .
  - (٦) بطل « الرامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .
  - (٧) بطل الصبر والتأساء في الكتاب المقدس « العهد القديم » .



تعوقنا عنها الضرورات والقيود الأرضية ، ولأننا نحس في كياننا بذور هذا البطر لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للإنسان كما يرسم في ضمير الإنسانية . أما الأفراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن إزادتها !

وحين يقع أن تكمل صفة إنسانية مثالية في إنسان فرد ، فإننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لأنه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا . والذي يرسمه الأدب المثالي لنا . فالوفا . المطلق في الحب مثل أدبي خيالي لا يقدر عليه مخلوق حي . ولكن مجنون ليلي ( على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة ) أو عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان إنساناً حبيباً إلينا ، لأنه حقق المثال الحقيقي في نفوسنا للحب . ومثله السموأل ، فهو مثال واقعي للوفاء المثالي . هذا المثال الذي يصوره الأدب في بعض الأحيان .

وهنا تسعفنا نظرية المثل ، لأفلاطون حين يرى أن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها . إنما هي صور لأفكار مكنونة هي المثل ، وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثال كانت أقرب إلى الحقيقة !

وليس من الضروري أن نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا أن نطبقها في الأدب بحرفيتها ، ولكنها تصور أدبي جميل ، يساعدنا على فهم الحقائق الشعورية ، التي هي مادة الأدب . حيث تلتقي ألوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

\*\*\*

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة أخرى أكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فإن الرومي مثلاً حين يقول عن الأرض في الربيع :

ترجت بعد حياء وخفر  
تبرج الأثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالياً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالأرض مادة جامدة والأثى حية متحركة .



ولكن الحقيقة الأعمق ، أن الأرض في الربيع بكل ما فيها من الحياة والأحياء  
تستمد للإخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والإنسان . وتهيأ  
بكل ما فيها مزرعيد لهذا الإخصاب ، وتبرج روحها لتلقيه ، وتفتح من الأعماق .  
والبحترى حين يقول :

أتاك الربيع الطاق يختال ضاحكا      من الحسن حتى كاد أن يتكلما

قد يخيل للكثيرين أنه إنما أراد تشبيه الربيع بإنسان يضحك ، على سبيل  
التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون ، لأن الواقع الظاهر  
يمنع أن يختال الربيع ضاحكا .

ولكن الحقيقة الأكبر من الواقع الظاهري ، أن الربيع يختال ضاحكا في  
حقيقته . فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع  
الربيع إلا أن يطلق طاقة حيوية فائضة في الأرض وأبنائها الأحياء !  
إنها حقيقة . ولكنها هنالك في الأعماق !

\* \* \*

التجارب الشعورية إذن هي مادة للتعبير الأدبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في  
الشعر — والغنائى منه بصفة خاصة — ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر  
قنون الأدب .

ونضرب مثلاً بالقصة والتمثيلية . فالأدب لا يملك أن يعبر عنهما تعبيراً  
موحياً يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثهما  
وجوهما ، وينفعل بهما انفعالا معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي إلى البحث عن حقيقة كل بطل  
من أبطال القصص والتمثيلات في نفس الأديب الذي تصوره وصوره .  
وقد يكون في هذا شيء من الغلو ، فليس من الضروري أن يكون لعواطف هؤلاء  
الأبطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف . ولكن من الضروري أن يكون المؤلف  
قادراً على تصور العواطف التي أودعها نفوس أبطاله . وأن يكون قد استحضرها  
في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين



وحتى في كتابة التراجم، بل في كتابة التاريخ العام، لا بد من هذا الانفعال.  
فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة عليّة، فلا بد للؤلف  
من إحياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً أدبياً، وإحياء الشخصية معناه  
الانفعال بوجودها وبتصورها.

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الأدب إذا كان وصفاً مجرداً لحوادث مئة.  
ولكنه يصبح عملاً أدبياً إذا انقل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية بترجمة  
بالأحياء الذين اشتركوا فيها. كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة.

والمقالة هي كذلك عمل أدبي، لأنها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيدة،  
وكذلك البحوث الأدبية — أو ما يسمى الأدب الوصفي — يتوافر فيها عنصر  
التجربة الشعورية على نحو من الانحاء قبل أن تحسب في سجل الآداب.

كل ما هنا لك أن درجة الانفعال تختلف في فنون الأدب المختلفة، فهي في  
الشعر أعلى منها في سائر الفنون الأدبية. وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت،  
وقد تصل إلى درجة الشعر في بعض المواقف. ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث  
المفصل عن كل فن من فنون الأدب سيأتي في حينه.

\*\*\*

ولكن إذا كانت غاية العمل الأدبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً  
موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين، فهل تراه يستحق من الإنسانية أن  
تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة المحدودة الأيام؟

والجواب: أن نعم. فليس بالقليل أن يضيف الفرد الفاني المحدود الآفاق  
إلى حياته صوراً من الكون والحياة، كما تبدو في نفس إنسان ملهم ممتاز  
هو الأديب.

وكل تجربة شعورية يصورها أديب تصبح ملكاً لكل قارئ مستعد لتألقها  
بها، فإذا انقل بها فقد أصبحت ملكاً، وأضاف بها إلى رصيده من المشاعر  
صورة جديدة ممتازة.

ولحسن حظ الإنسانية التي لا تملك من العالم المادي المحسوس إلا حيزاً ضئيلاً  
محدوداً أن في استطاعتها أن تملك من العوالم الشعورية آماداً وانماطاً لا عداد



لها . وكلما ولد أديب عظيم ولد معه كونه عظيم ، لأنه سترك للإنسانية في أدبه  
نموجاً من الكون لم يسبق أن رآه إنسان !

وكل لحظة يمضيها القارىء المتذوق مع أديب عظيم ، هي رحلة في عالم ، تطول  
أو تقصر ، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

فقال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضى السمع ، فإن عنده  
دائماً ما ينطيه ، وإن نعره صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب :  
« اليوم لم يحتم بعد . والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال .

« لقد خفت أن يكون يومى قد تبدد ، وآخر دراهمى قد ضاع .

« ولكن . لا . لا يا أخى . إني مازلت أملك شيئاً لأن حظى لم يسلبنى  
كل شىء . »

\* \* \*

« الآن انتهى البيع والشراء .

« لقد جمعت حصيلتى من الطرفين

« والآن حان وقت عودتى إلى البيت

« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟

« لا تخف يا أخى . لأنى مازلت أملك شيئاً . لأن حظى لم يسلبنى كل شىء . »

\* \* \*

« إن سكون الريح يندد بالعاصفة

« وإن السحب المتجهمة في الغرب لا تبشر بخير

« والماء ساكن ينتظر الريح

« أما أنا فأهروول لأعبر النهر قبل أن يدركنى الليل

« ولكن ، يا صاحب المعبر ، أفتريد أن تطلب أجرك ؟

« أجل ، يا أخى ، إني مازلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء . »

\* \* \*

« وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ

« واأسفاه ! إنه يحدق في وجهى ، وفي عينيه رجاء وحياء !



« إننى ، فى ظنه ، غنى بما رجحت فى يومى  
« أجل ، يا أخى ، لئن ما زلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء . »

\*\*\*

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الحباحب بين أوراق الشجر  
« من عساك تكون يا من تتبعنى فى خطوات متلصصة صامتة ؟  
« آه ، لقد عرفت ، إنك تريد أن تسرق منى كل أرباحى  
« لن أخيب ظنك !  
« لئن ما زلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء . »

\*\*\*

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدى فارغتين  
« وأنت لدى الباب تنتظرين فى يقظة وصمت ، وفى عينيك الرغبة  
« وكعصفورة وجلة طرت إلى صدرى ، يدفعك حب تواق  
« آه يا إلهى . إن شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معى ، لأن حظى لم يخذعنى .  
« ويسلبنى كل شىء . » (١) .

\*\*\*

أترى أنها رحلة إلى السوق ، أم أنها رحلة فى حياة ؟ وأي رضا . وأي  
اطمئنان وأية ثقة تلك التى تستشعرها فى هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ .. الحياة  
تعطى والحياة تأخذ . ولكن هناك فى النهاية ثروة لا تنفد . ثروة القلب والشعور .  
وتلك السباحة الراضية حتى مع السارق المتلصص الذى يريد أن يسرق أرباح اليوم  
كله : « لن أخيب ظنك ، ! وذلك الحب العميق الشفيف الرقاف : « وأنت لدى  
الباب تنتظرين فى يقظة وصمت وفى عينيك الرغبة . وكعصفورة وجلة طرت إلى  
صدرى يدفعك حب تواق ، وقد سرقت حصيلة اليوم كله لتلاخيبي ظن السارق !  
ولكن « إن شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معى ، إنه هنا فى ذلك القلب الكبير .  
إن لحظات مع هذا « الإنسان » فى هذا العالم الراضى كالفرديوس ، التسامح

---

(١) ترجمة لطفى شلش فى مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها التى وضعه طاغور « البتاني » .



كالأحلام ، لهى عمر جديد ، وكون جديد .

\* \* \*

من هذا الرضا السمع الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط إلى عالم آخر ،  
عالم حائر يائس ، يحسن أنه معجل عن الحياة والوجود ، إلى الموت والفناء ،  
ولا تترامى له شماعة من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء ، فينغمس في  
غيوبة الشراب يستجيب لها لينسى حيرته في الظلام ، بعد ما أعياء دق أبواب  
الغيب ، وتلس بصيص من ضياء . إنه عالم الخيام :

سمعت صوتاً خائفاً في السحر      نادى من الحان : غفاة البشر  
هبوا املاؤا كأس الطلى قبل أن      تفرم كأس العمر كف القدر

\* \* \*

أحس في نفسي ديب الفناء      ولم أصب في العيش إلا الشقاء  
يا حسرتا إن حان حينى ولم      يتح لفكرى حل لغز القضاء

\* \* \*

أفق وصب الخمر أنعم بها      واكشف خبايا النفس من حجبها  
ورر أوصالى بها قبلما      يصاغ دن الخمر من تربها

\* \* \*

تروح أيامى ولا تقتدى      كما تهب الريح في الغدق  
وما طويت النفس هما على      يومين : أمس المنقضى والغد

\* \* \*

غد ظهر الغيب واليوم لى      وكم يخيب الظن في المقبل  
ولست بالغافل حتى أرى      جمال دنياى ولا أجتلى

\* \* \*

سمعت في حلى صوتاً أصاب      ما فتق النوم كام الشباب  
لأفق فإن النوم صنو الردى      واشرب فشواك فراش التراب

سأنتحي الموت حيثك الورود      وينمحي اسمي من سجل الوجود  
هات اسقنيها يا مني خاطري      فغاية الأيام طول الهجود<sup>(١)</sup>

\* \* \*

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضية ولا شك ، ولكنها لذيدة ،  
لذة الألم ، ذلك الزاد الإلهي الذي تقفاته الأرواح . وكما خالجتنا فيها من مشاعر :  
مشاعر الأسى والكتابة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذي يفنى نفسه  
في طلب النور .

\* \* \*

والآن فإلى عالم ثالث ، عالم يأس من الخير في الدنيا ، ساخر بخداع  
العواطف والمشاعر ، يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الفناء الضعاف ،  
ولكنه ساكن لا يبدى الجزع ولا يشور . إنه توماس هاردى :  
« - آه . إخالك تحفر عند قبري يا حبيبي ، لتغرس على حوافيه أشجار السذاب .  
« - كلا ! حبيبك ذهب الباردة ليخطب كريمة من أجمل كرائم الثراء ! وهو  
يقول في نفسه : ماذا عليها من ضير أن أقتض لها عهدي في الحياة ؟  
« - إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقارب الأعراء ؟  
« - لا بنية ! إنهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه  
الأشجار والأزهار ؟ إن روحها لن يفلت من برائن القضاء خلال ذلك التراب  
المركوم !

« - ولكنني أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي  
التيمة الرعناء ؟

« - لا . إنها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك  
بالعداوة ، ولم تجدك أهلاً للكره والبغضاء ، فأتتالي اليوم في أي مرقد ترقدين !  
« - إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت  
بالإعياء !



د - أوه . إنه أنا يا سيدتي الودود ! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألا يزعجك ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

د - آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً واحداً وفيماً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأي عاطفة لعمرك في قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء في قواد الكلب الأمين ؟

د - سيدتي . إلتى أحضر عند قبرك لأدفن عظمة أعود إليها ساعة الجوع في هذه الطريق ، فلا تعني على "إزعاجك" ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تلاميذ نومك الأخير !!! (١)

إنه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى المواطف والمشاعر إلى قد تعزى عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود . ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

\*\*\*

وقد اضطررت أن أجعل أمثلي هنا من الشعر . لأن الاقتباس من الشعر يمكن ، لأنه وحدة الدليل على أن الأدب يفتح للإنسانية عوالم جديدة من الشعور . ففي القصة والتشيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات . . الخ نجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتها بالتلخيص والاختصار .

وما دمتنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء - مرة أخرى - ونفعل بها كما نفعل أصحابها ، فإن هذا رصيد يضاف إلى أعمارنا ، وزاد يضاف إلى أزوادنا في الرحلة القصيرة المحدودة على هذا الكوكب الأرضي الصغير !

## القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود !

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنما تبقى مضمرة في النفس ، ملكا خاصا لصاحبها ، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الأول — على الأقل بالقياس إلى القراء — فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف ، أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انقسام لها في العمل الأدبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للاتصال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الالتقاط أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبي ، تقرنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معلة ! وهذا العمل لن يكون مأمونا إلا إذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ،



تذكر أن العمل الأدبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا إلى تقدير القيم الشعورية إلا من خلال القيم التعبيرية .

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث : لأنها وسيلتنا إلى القيم الشعورية . ولأن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الإنسانية تمضية قترات في تملأها من عمرها المحدود على هذه الأرض ، لأنها تضيف زاداً جديداً إلى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

### القيم الشعورية

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر الأرض تماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تماثل مشاعرهما . كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم - تتشابه ، ولكنها لا تماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الأعداد التي لا حصر لها من الآس من فجر الحياة إلى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليها أرقامها ، لأن كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الأنحاء ، فعدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الأفراد .

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بعظمة الحياة ، أكثر مما يوحى إلينا أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعيننا من هذا كله في النقد الأدبي ؟

إنه يعيننا لأن الأديب فرد ممتاز . فإذا نحن تطالعنا لأن نرى نسخ الكون العادية في شعور الأفراد العاديين ، فكأن يشوقنا أن نطلع على النسخ الممتازة من الكون

والحياة في نفوس الأدباء ، وأن نقضى لحظات ونقوم برحلات في هذه الأكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضى من اللحظات والرحلات ...

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردى . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الأكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الأولى للتجارب الشعورية في العمل الأدبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الأديب أن يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمج به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلبسه القاريء في كل أعماله ، لاني طريقة تمبيره ، ولكن أولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الأدب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلاً ، بل يبدو في كل ما مست يد الأديب من قصة أو رواية أو ترجمة حياة أو مقالة أو بحث أدبي ، لأن الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل أدب هو أدب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع أسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم إن طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنهما جزء تابع لطريقة الشعور ، ولنصور الأديب للسكون والحياة ، أو لإحساسه في فترة من الفترات بالسكون والحياة .

وفي الأمثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردى ، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الإحساس بالحياة ، والجر الشعوري الذي تنسم روائحه في رحلتنا هناك .

فتحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك أطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيقة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير .

ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شعاعة



من نور ، ولا يصير من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الأبواب .

ونحن مع توماس هارفى فى عالم يائس قانط لارضاء فيه ولا عزاء . عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتعبث بمطامحهم ، وتشخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك فى قطعه التى اقتبسناها وفى كثير من شعره ، وفى قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . وقرأ له « تس » و « جود المغفور » وقرأ له مجموعة أقاصيص « سخریات الحياة الصغيرة » وسراها نجد فيها جميعاً ذلك العالم اليائس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا فى عوالم خاصة حينما نكون مع المثبى وابن الرومى والمعرى . وهى عوالم قد لا تبلغ فى العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها على كل حال عوالم كاملة ، مميزة السمات ، وانحطة المعالم ، معروفة الخصائص .

فنحن مع المثبى فى عالم كله صراع وكفاح ، لا رحمة فيه ولا بر . ولا تخرج فيه ولا إبقاء . وهو مع هذا صراع لذيذ محبب ، حتى لكان المواقف فيه أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الأيام معرقى بها وبالناس روى رحمه غير راحم  
فليس بمسرحوم إذا ظفروا به ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

\* \* \*

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر  
وتضرب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر الجبر  
وتركك فى الدنيا دويلاً كأنما تداول سمح المرء أنمله العشر

\* \* \*

ثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما ثرت فوق العروس الدراهم !

\* \* \*

ونحن مع ابن الرومى فى عالم منهوم لذائذ الحس والجوارح ، تتصل بها لذائذ النفس والمشاعر . ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان ، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ الجوارح والبطون سواء !

أبنت لك الوجدان أغصان وكشيان فى نزعان تفاح وورمان

وفوق دينك أعنان مهدلة سود لحن من الظلماء ألوان  
وتحت هاتيك عنان تلوح به أطرافهن غلوب القوم قنوان  
غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يحمل البان  
ونرجس بات سارى الطل يضربه وأقحوان منير النور ريان  
ألفن من كل شيء طيب حسن فهن فاكهة شتى وريحان

\*\*\*

برياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة فى الأبراد  
منظر معجب تحية أتف ربحها ربح طيب الأولاد

\*\*\*

لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء  
إذن لما حفلت نفسى متى اشتعلت على هائلة الجالين غبراء  
فالنساء فى الآيات الأولى : أغصان وكشبان ، جناهن تفاح ورماد وأعنان  
وعنان ونرجس وأقحوان . والرياض فى الآيات الثانية : فتيات يتخايلن فى  
أبراد ، وريحها ربح طيب الأولاد . والفواكه فى الآيات الثالثة مع رقة الجو  
والماء هى الحياة . ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط الذائذ فى حسه ونفسه ، وتتوحد الطبيعة الجميلة والذائذ  
الشبهية ، ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالم المتهزم بالسطوح  
والأعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة !

\*\*\*

ونحن مع المعرى فى عالم مشوم ، كله ظلم وخداع وشر وقفاق ويأس  
وظلام . ونخدعنا الحياة فنعيش فى هذا العالم الذى لاخير فيه ولا صلاح له ،  
ولا رجاء فى ماضيه ولا مستقبله .

ظلم الخمامة فى الدنيا وإن حسبت فى الصالحات كظلم الصقر والبازى

\*\*\*

يفادر فاه الضرغام كيا يتازع ظي دمل فى كناس  
سجايأ كلها غدر وخبت توارثها أناس عن أناس !

\*\*\*



شقينا بدنيانا على طول ودها فدونك مارسها حيانك واشقنا  
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا شهيد بأن القلب يضرر عشقه !

\*\*\*

تتازع في الدنيا سواك وماله ولا لك شيء في الحقيقة فيها  
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فتفتقوها مثل مختلفيها !

\*\*\*

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق  
هذا العالم سعة وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصوص صاحبه  
ومميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء الغربة في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في  
قوالب فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة . أما طاغور والخيام  
وتوماس هاردي ، فقد صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهد جزئية ، تنتهي  
من خلالها إلى عوالم شعورية حية . وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير  
فيه ( وسأاتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية في العمل الأدبي ) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .  
وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على  
النظرة الشعورية إلى الكون والحياة ، بل يتعداها إلى طريقة تناول الموضوع ،  
أي الأسلوب ، وإلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع  
في هذه الخصائص التعبيرية لأن لها مكانها الخاص .

وحقيقة إن لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يقضي  
على هذا التفرد ، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبايع والسمات  
العامية . وهذا يفقد العمل الأدبي أخص قيمه الشعورية .

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه  
وبين الآخرين . فهناك قدر مشترك من المشاعر الإنسانية العميقة . كما أن هناك  
استعداداً في الكثيرين لأن يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا إلى ما فوق رؤوسهم .  
ومن خصائص الأدب الحي أن يمنحنا القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من  
مشاعرنا الخاصة ، لأنه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات ، وأن يخرجنا من قيد اللحظة

الحاضرة في حياتنا كذلك ، ويصلنا بنبع الحياة السارى وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة . ويضيف إلى أعمارنا وإلى أرصدتنا الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الأفراد في جيل من الزمان .

\*\*\*

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا إلى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي . فالأديب الكبير رائد من رواد البشرية ، يسبق خطاها ، ولكنه يبرها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ، وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا حق الاتصال ، كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطبق . وقيمة الأديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الأدباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تناح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لأنه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الأم الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الحاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا نتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون - حتى من العباقرة - يستطيعون أن ينقلوا إلينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافقاً يسرى في شعورنا ، وأن ينقلونا إلى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالأزل والأبد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية



هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الأدب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية إحساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن بقية اللحظات ، وكأنما هي رحلة مشقة في ناحية من الكون لا تمتدأها . وقد نستطيع أن نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثاله النادرون فإنهم يطالعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب

يقول طاغور في إحدى مقطوعاته :

« إن الطائر الأصفر يغنى على الفن فيرقص قلبي فرحاً »<sup>(١)</sup>  
 « نسين معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً »  
 « يحىء حملها المدللان ليرعيا في ظل أشجار حديقتي »  
 « وإذا ما هنلا طريقهما في حقل شعيري أحملهما بين ذراعي »  
 « اسم قريتنا « خانبانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع »  
 « أما اسمها هي فهو « رانجانا »

\*\*\*

« ويفصلنا حقل واحد »

« قالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب لبحث عن الرحيق في حديقتهم »  
 « وأزهارهم التي تنساقط في النهر يدفعها التيار إلى حيث نستحم »  
 « وسلال أزهار الكسم ، الجافة تجلب من حقولهم إلى سوقنا »  
 « اسم قريتنا « خانبانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع »  
 « أما اسمها هي فهو « رانجانا »

\*\*\*

(١) ترجمة لظن شلش في مجموعة (رواة الحب)

« إن الطريق الذى يؤدى إلى منزلها يعبق فى أيام الربيع برائحة أزهاره المانجر ،  
 « عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحا للجمع يزهر القنب فى حقولنا  
 « والنجوم التى تبسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلألئة  
 « والآطار التى تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام ،  
 « اسم قريتنا « خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا ، واسمى يعرفه الجميع  
 « أما اسمها هى فهو « رانجانا ،

\* \* \*

وهى قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر فى لحظة محدودة من الزمان . ولكن  
 أين نحن ؟ إننا مع الطبيعة كلها : طائرها الأصفر يغنى على الفن ، وحملها الوديعان  
 المدللان ، والظل والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ،  
 والكوخ والقرية ..

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنما المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد .  
 واختلاط مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحيييته وحملها المدللين ، والطائر  
 الأصفر الجميل . ثم هذا الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحيييته وبالطبيعة كلها فى  
 لحظة . وهذه الصلات الكبرى المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله  
 فى لحظة ، وإنه ليصلنا بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة  
 ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة الرسول الأمين بين  
 المتحابين ، وحيث يتسق الجميع فى لحن واحد جميل .

اسم قريتنا « خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا ، واسمى يعرفه الجميع ، أما  
 اسمها هى فهو « رانجانا ، .. حتى الأسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديدة  
 المدبرة ، وكأنما هم جميعاً نغمات متناسقة فى لحن عذب منساب .

ويقول فى مقطوعة أخرى :

« انتشرت فوق حقول الأرض الخضر والأصفر سحب الخريف يطاردها شعاع  
 الشمس النفاذ .

« لقد سبت النحل أن ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت  
 دون وعى منها تطن ، والأوز فى جزر النهر يعوم فى فرح لغير غاية .



« لاتدع أحداً يذهب إلى منزله هذا الصباح يا صاحبي .

« لاتدع أحداً يذهب إلى عمله .

« دعونا نقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، وننهب الفضاء عدواً .

« إن الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا ننفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة ، !

فهنا نجدنا كذلك أطفالاً مع سائر أطفال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي أناحت الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الأعماق ..  
الفرح .. ذلك الفرح الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ،  
فتسبح الضحكات في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان . « فلا تدع أحداً يذهب إلى عمله ، ولا تدع أحداً يذهب إلى منزله ، فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وإنما هو للرح والفرح في عرس الحياة .

وليس من الضروري أن يصلنا الشاعر بالسكون الكبير عن طريق عرض مشاهد الطبيعة . فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها هنا ، وإن وردت في مواضع لاتلون جو المقطوعة . ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والعطاء ، وعودته من السوق راجعاً ، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه ما معه للص حتى « لا يخيب ظنه ، ! ووصوله للبزل بيديه فارغتين ، واستقبالها له لدى الباب « كمصفورة وجلة ، وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه ...

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة إلى شعور شامل غير محدود . إن هناك رصيذاً مذخوراً . وإنه لا خسارة فيما وهب ، وإنما أخذ من سرق الحياة ، وأدى لأبناء الحياة ، و « إن شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه ، بعد ما ذهب وبعد ما سلب . فهناك شعور منساب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك إحساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب الجزئية ، في مسارب خفية ، إلى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود .

وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون أن يشغل أذهاننا يادراكها، وأقم نفوسنا بالرضى والسباحة والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

• لماذا انطفأ المصباح ؟

• لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريح . لهذا انطفأ المصباح !

• لماذا ذبلت الزهرة ؟

• لقد ضممتها إلى صدري في لفحة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

• لماذا جف الجدول ؟

• لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لاستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول !

• لماذا انقعد وتر الناي ؟

• لقد حاولت أن أوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقعد وتر الناي !

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين تنتهي من استعراضها ؟ إنه الشعور بالسباحة المطلقة من الكل إلى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملوك والاحتجاج والاحتجاجان ! ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من فيه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة إلى الفضاء الشاسع وراء المحدود .

وليس حتماً أن تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسباحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . والاتصال الأكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك إليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود في « العهد القديم » ينظر إلى الكون فلا يرى إلا التكرار المسمم الميتس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل ما يكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره . ونخالفه أو نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يترامى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

• باطل إلا باطل . الكل باطل . ما الفائدة للإنسان من كل تعب الذي يتعبه

تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يجيء . والأرض : تمة إلى الأبد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب إلى الجنوب ، وتدور إلى الشمال . تذهب دائرة دوراننا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس ؛ لأن . إلى المكان الذي جرت منه الأنهار ، إلى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل . العين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . إن وجد شيء . يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر للأولين . والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم .. ، وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها . باطل الأباطيل . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخاص يغشاء السأم والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كونه كبير يستحق التأمل والريادة على كل حال ١

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة مبنية على صورة أخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الأزل وصائرة إلى ظلام الأبد ، ولا شعاع هناك أو هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملأها الذهن ، بل شعوراً يغمر النفس ويغشى الوجدان ١

وتوماس هاردى يقفنا مع عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الأقدار بالناس (١) ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع أن نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لانجد حاجة بعد الذي عرضنا . فالهم أن يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، إلى المحيط الشامل الكبير ، لا عن طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض

---

(١) المؤلف لا يفتق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردى في طبيعة شعورهم بالسكون والحياة . فتأثره بالتصور الإسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور ، يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ، ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها في عالم الأدب فملا ، والتصور الإسلامي للسكون والحياة جدير بأن ينفىه أدبا عظيما أوسع رقعة وأبعد آمادا وأرفع آفاقا .



شعرا لنا اليوم أن يصنع ، ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية إلى الكل الشامل من وراء الجزئيات .

فإذا لم يستطع الشاعر إلا أن يمنحنا سبجات قليلة في الكون ، أو لحظات مريّة عميقة مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يجرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء الحرية المتنبي والمعري وابن الرومي من هذا الطراز .

• • •

وسمة ثالثة ربما كان فيها مضي غنية عنها . ولكن لا بأس من أفراد كلة قصيرة لها .. تلك هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ، إلا إذا كان صادقا .. ولكن أي صدق ؟ لنا معنى الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق ، إنما نغني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لإدراك الصدق الفني في عمله من خلال تغييره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بعضا  
كعدارى أخفين في الماء بضاً      ساجحات به وأبدن بضاً

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والإيقاع ، ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الأول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بعضا  
نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بعضا . فالشاعر إذن يرسم لنا مشهداً مثيراً لانفعال الجزن . الأسى . مشهداً يظله الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى . ونشعر أن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسه وهو يعاني هذه التجربة الشعورية .

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزايله فيقول :

كعذارى أخفين في الماء بضاً      ساجحات به وأبدن بضاً  
فأى شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى . ينزلن الماء  
ساجحات ، يخفين في الماء بضاً ويبدن بضاً ؟  
هنا ظل لا يتسق مع الظل الأول ، يصور انفعالا شعورياً يفاير الانفعال  
الأول ، فأى الانفعالين إذن هو الذى خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير أنه  
لا هذا الانفعال ولا ذاك . إنما هي صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور . فالتجربة  
الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .  
انظر إليه كزورق من فضة      قد أثقلته حمولة من عنبر  
يفقد صدق الاتصال بالكون ، لأنه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلح  
وراءها أية رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . إنما هو شكل جامد  
لا إيماء له ، ولا ظل في الحس ولا في الشعور .

\* \* \*

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ،  
وصحة الشعور وصدق الاتصال ، هي أنص القيم الشعورية في العمل الأدبي .  
ولكن التقويم الكامل لا يكون إلا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ، وهي التي  
تبدى من خلالها تلك القيم الشعورية . وذلك ما سنعرض له في الفصل التالى .

### القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها  
اللفظية ، لأن الوصول إليها قد ظهرها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها  
لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذه  
الصورة إلينا من حقائق ومشاعر . ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي .

إن الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها  
أو تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية أو المعنى  
المجرد . أما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الالفاظ أو نظامها . أو في تنسيق

العبارات وترتيبها ، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه .. يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني ، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي . هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات ، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب ، ونفسق على أساسه الكلمات والعبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي ، ولا تكمل دلالة كل منها إلا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك أن نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الأدبي ، على أن يكون مفهوماً أن كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي ، ثم نجتمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير . ويحسن كذلك أن ننبه إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيا تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملأها ، ولكننا نسميها قيا تعبيرية لسهولة التقسيم . وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الألفاظ .. أولا على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟

لأبد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الإنساني ، لتقف أمام الإنسان البدائي الذي لا يملك من اللغة إلا رصيذاً محدوداً ، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها إلى شيء أو حالة أو حركة . ويحملها رصيذاً كبيراً لا تحتمله إلا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه ، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه أفعى



تلدغه فيجد للدغتها ألماً فظيماً هائلاً . إنه يتلوى من الألم . ويصرخ صرخات مبهمة ،  
وتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسبانه وملاحظه ، فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة  
أو ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله .  
وغيره براه ولكنه لا يجد العبارات الكاملة التي يصف بها ما شاهده من حركاته  
وما سمعه من أصواته . ولكنه ولا شك — وبعد التكرار — يدرك ما يعانيه .  
يدرك من تلويح وصرخاته وقسبانه ، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين  
الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك بإعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض  
الألفاظ التي سمعها منه أو برمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظماً يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروى ، فيعجب منه حتى  
يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريه ، ويتنهج ويطمئن .  
فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الأساريه حتى قبل أن يشرب ،  
لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الرى في المرة الأولى .  
وقد يريد أن يدل الآخرين على النبع ، فيشير إليه من بعيد ، وقد يعبر عنه بلفظ  
مصحوب بحركاته وقسبانه الدالة على طريقة الارتواء ، وعلى الراحة التي تعقب  
هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون ما يريد . . وهكذا من عشرات التجارب  
ومثاتها وآلافها .

كم ياترى من العهود والعصور قد مر وانقضى ، قبل أن يهتدى هذا المخلوق  
إلى أن يصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر  
ومعاني ؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة  
تلك الرموز المفردة أولاً ؟

لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور

والمهم أن نفحص الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الألفاظ .

أغلب الظن أن شيئاً ما في جرس الألفاظ الأولى ، ذلك الجرس الناشئ من  
مخارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد أو بالحالات التي أطلقت لتدل عليها .  
وقد لا نهتدى نحن اليوم إلى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن  
عوامل أخرى تدخلت في الموضوع . ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت

منذ اللحظة الأولى . فكثير جداً من الألفاظ قد اتخذت على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها إلى أن تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية إلى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة إلى دلالات أخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لا ينفي المبدأ الأول ، وهو أن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظ . وشيء آخر كذلك أخذ يضاف فيها بعد إلى منلول اللفظة اللغوي وجرمها ، ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب إطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل إلى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع . وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الإنسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد أو التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب إلى أنواع ، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى إلى هذه اللحظة — أن يجرد هذا المعنى من ملامبساته — أي من مفرداته أو ما صدقانه ، بلغة المنطق ؟ حينما يذكر لفظه « جبل » تراه لا يقفز إلى خياله صورة أو أكثر لجبل معين شاهده أو وصف له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي أدركها هناك — أي نوع من الإدراك — وصور الأحاسيس التي اختلجت بها نفسه ، وصور الملامبسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الأحاسيس ؟

من منا يستطيع أن يجرد اللفظ — أي لفظ — من هذه الملامبسات والمشاعر التي صاحبت في نفسه الخاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع أن يجرده من كثير جداً من هذه الملامبسات والمشاعر التي صاحبت على مدى الأجيال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أما ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مهمة ، وقد لا يحسها الفرد أصلاً . ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وانمحت ، مادام هذا اللفظ يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابس المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف إليه الإيقاع الموسيقي للفظ ، وهو جزء من دلالاته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند إطلاقه للمرة الأولى .

حينما يستخدم العالم أو الفيلسوف لفظاً من هذه الألفاظ يحاول أن يجرده من كل هذه الملابس الشعورية ليحتفظ له بدلالاته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ، فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان ما دام الاصطلاح مقررأ لم يتغير . أما المعنى الشعوري فتغير لأنه كل يوم يكتسب ملابس شعورية جديدة تضاف إلى رصيد هذا اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابس طالما أنها تخالج مشاعر الأفراد والأجيال التي تستخدم هذا اللفظ ، وتضيف إلى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد إلى فرد ، كما تختلف من جيل إلى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب . مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلما ذكر لفظ من الألفاظ ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع في أذهانهم صورة واحدة ، أو عدة صور ، مقيدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

\*\*\*

والآن ننظر . . كيف يستخدم الأديب الألفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .

قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم



يقول : « إننا نفكر بالألفاظ ، أى إن الألفاظ هى المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس إلينا نحن أنفسنا ، لا بالقياس إلى الآخرين وحدهم . أى إنه لا وجود للفكرة فى أذهانتنا قبل أن نصوغها فى ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطقية إلى حد ما على الأفكار . أى على المعانى الذهنية ، فهذه لا تتضح لنا ولا ندركها إلا حين نصوغها فى لفظ معين . أما الأحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك فى أنها توجد فى نفوسنا فى وقت سابق للتعبير عنها . نعم إنها توجد فى حالة مبهمه يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل حال . توجد انفعالا مبهماً لا قوام له ولا ضابط ، يحاول أن يتبلور ويخرج فى صورة مدركة محدودة . وقد نغير عنه بحركة — على طريقة آياتنا الأوائل — ولكن الأديب يميل فى الغالب إلى التعبير عنه بالألفاظ .

فى بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله فى شبه نشوة ، أو فى نصف غيبوبة .

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك فى اللحظات المتفردة للإلهام . وعندئذ يتم التعبير اللفظى عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعى ، أى إن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحو ، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار . وخرقة « شياطين الشعر » ربما تكون قد نشأت من وقوع مثل هذه الحال .

وقد يتم الشاعر عمله فى هذه الحالات الفذه — ثم يراجعها ، فيعجب لنفسه كيف واثته القدرة على صوغ هذه العبارات . وقد يقف أمام بعضها معجباً متعجباً كما لو كان يشهدها أول مرة : لأنه لم يتنبه لها كل التنبه فى أول مرة .

ولا ينغرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد فى القصة . بل فى البحث حين يرتفع إلى المستوى الشعرى . وقد عانيت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفنى فى القرآن » وكذلك وأنا أكتب « فى ظلال القرآن » . فى بعض الأحيان .

ولنقف لحظة لنذكر كيف تم العمل الأدبى فى هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها فى الذاكرة ،

أو في دماوراء الوعي ، قد انطلق متناسقاً متناسماً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الجاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة ، إذ قلنا تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفد الطاقة الشعورية .  
وتتسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام .  
ولكن هذه الحالات نادرة أو قليلة في حياة الأديب على وجه الإجمال ، وهو في حالاته الغالبة — وبخاصة في غير الشعر — يستمتع بقسط أكبر من الوعي والمعاناة والاختيار لطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقة الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع . وأن تتناسب ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده ، وإن يكن لا بد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون ما يريد . وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية ، قبل أن يصير له معنى ذهني مجرد ، فوصول اللفظ إلى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً خشب ، والأديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلا ويرسم حالة ومشهداً .  
ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية أضيق من هذه وأدق لاستخدام الألفاظ ، فالملايسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملايسات شتى يصعب تحديدها . وفي أولها : نوع التجربة الشعورية . وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما نريد من الآثار الأدبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يصفنا في هذا المجال بأكثر مما تسعفنا أعمال البشر . وقد عرضت لهذه الظاهرة في كتاب « التصوير الفني في القرآن » فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد - لا عبارة كاملة - برسم صورة شاخصة -  
لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم صورة - وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير  
أبعد من الخطوة الأولى ، وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من  
قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذى يرسم الصورة ، تارة يجرمه الذى يلقيه فى الأذن ،  
وتارة بظله الذى يلقيه فى الخيال ، وتارة بالجرس والنظير جميعاً .

« تسمع الأذن كلمة « اثأقلتم » فى قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل  
لكم انفروا فى سبيل الله اثأقلتم إلى الأرض ؟ » فيتصور الخيال ذلك الجسم المتأقل  
يرفعه الرافدون فى جهد ، فيسقط من أيديهم فى ثقل . إن فى هذه الكلمة « طناً ،  
على الأقل من الأثقال ! ولو أنك قلت : ثأقلتم ، لحف الجرس ، واضاع الأثر  
المشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التى رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم لمن ليبطئن » ، فترسم صورة التبطئة فى جرس  
العبارة كلها ، وفى جرس « ليبطن » خاصة ، وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط  
فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرأيتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني  
رحمة من عنده فعُصيت عليكم . أنلزمكموها وأتم لها كارهون ؟ » فتحن أن كلمة  
« أنلزمكموها » تصور جو الإكراه بإدماج كل هذه الضمائر فى النطق وشده بعضها  
إلى بعض ، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون ، ويشدون إليه وهم منه نافرون !  
« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية ، وأوقع من  
الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبهما بعض الباحثين فى القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » فى الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ،  
لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ،  
وهم يصطرخون فيها : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل إليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ،  
المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا  
الاصطراخ الذى لا يجد من يهتم به أو يلبيه . وتلمع من وراء ذلك كله صورة  
ذلك العذاب الغليظ الذى هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجافى المتقطع « عتل بعد ذلك زنبم ،  
 « فإذا سمعت » وما هو بمنزحة من العذاب أن يعمر ، صورت لك كلمة  
 « بمنزحة » — المقدمة في التعبير على الفاعل لإبرازها — ضرورة الزحزحة  
 المعروفة كاملة متحركة من ووا. هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فككبوا  
 فيها هم والغارون ، فكلمة « ككبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها .  
 « ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة ، و « الطامة ،  
 والصاخة لفظه تكاد تخرق صياخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهوا . شقاً  
 حتى يصل إلى الأذن صاخاً ملحاً . والطامة لفظه ذات دوى وطنين ، تخيل إليك  
 أنها تظم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« وضع هذه الألفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس ، في قوله :  
 « والصبح إذا تنفس » تجد الإعجاز في اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه  
 الألفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم  
 بغشية النعاس « إذ يغشيكم النعاس أمنة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ،  
 وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف ولين « أمنة منه » فالجو كله أمن  
 ودعة وهدوء (١) .

« ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ  
 برب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي  
 يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » أقرأها متوالية تجد صوتك يحدث  
 « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس ، الذي  
 يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافاً — ذلك قوله : « كبرت كلمة  
 تخرج من أفواههم . إن يقولون إلا كذباً » فالمطوب هنا هو تفضيح ما قالوا من  
 أن الله اتخذ ولداً ، وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر  
 الفاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الإضمار والتكبير معنى الاستنكار

(١) ومن هذا الوادى التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقاع  
 عذب وظلال رضية .



والتكبير ، كبرت كلمة ، ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، د تخرج من أفواههم ، وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة ، أفواههم ، . وإنك لتحتاج في نطقها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليتين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق ، فاهك ، على الميم الأخيرة ا .  
 د وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع ، ولكن لا يجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال — وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير ، حينما يوجه إليها انتباهه ، وحينما يستدعى في خياله صورة مدلولها الحسية .

د مثال ذلك : د وائل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسأخ منها ، فالظل الذي تلقيه كلمة ، انسأخ ، يرسم صورة عنيفة للتخلص من هذه الآيات ، لأن الانسأخ حركة حسية قوية .

د ومثله د فأصبح في المدينة خائفاً يترقب ، فلفظ د يترقب ، يرسم هيئة الخذر المتلفت ( ولا تغفل هنا أنه خائف يترقب ، في المدينة ، موضع الأمن والاطمئنان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفرع في موطن الأمان ا ) .

د وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثل د يوم يُدْعَوْنَ إلى نارجهم دعاً ، فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً . وبما يلاحظ هنا أن د الدع ، هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير إرادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا د اع ، وهو في جرسه أقرب ما يكون إلى جرس د الدع ، ا .

د ومثله د خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم ، فالعتل جرس في الأذن وظل في الخيال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

د ونستطيع أن نضيف إلى هذا الباب ألفاظاً بما ذكرنا هناك في الألفاظ الدالة بجرسها مثل د النعاس ، و د التنفس ، و د الطامة ، فبها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والتفرقة في الواقع عسيرة ، لأن الفوارق دقيقة لطيفة .

د وإنما نلتقي جميعاً عند تصوير الألفاظ للبدوليات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية

نحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية ، وهو ما يعنيننا خاصة في هذا المقام .

\*\*\*

والحديث عن « العبارة » في العمل الأدبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » . فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والألفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة إلا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الأدبي — من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الأدبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، إنما ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للإيضاح ، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لأن لها وجوداً حقيقياً بالقياس إلى العمل الأدبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظ ، وإنما في صورة عبارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً — وهو الأغلب — لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى . بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويعاد لها ، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء — وإن لم يكن مقصولاً — في هذه المهمة .

فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، مـيزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الألفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الألفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنسبنا عن طبيعة الشعور ، فإن تجويده لا يكون عبثاً ولا نافلاً . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الأدب الحديث عندنا في نزعتها التفكيرية ، وفي إغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم

الشعورية وقد كان لها عذرهما في هذه المغالاة ، لأنها كانت تعاني رد فعل للاتجاه التعبيري البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في التثنية وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السابقين لها ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً ، ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلها وحدة متكافئة الأجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة ، فميزة التعبير الأدبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والإيقاع الذي يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يعبر عنها ، ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الأدبي من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفي بدلالاتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم إليها عنصرى الإيقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل . وكثيراً ما نكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي . فإذا نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ، في نقد هذه الآيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالآركان من هو ماسح  
وشدت على حذب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رانح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد نشرها من عنده في هذه العبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلنا الآركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادى الرانح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطى فى الأبطح » .

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا » ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً .

وكذلك صنع بهسده أبو هلال العسكري فى كتاب « الصناعتين » ، فقال : « وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الآركان ، وشدت رحالنا على مهازبل

الإبل ، ولم ينظر بعضنا بعضا . . جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية ، وقال عنها : « وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الأبيات ، ثم الحكم على قيمة العمل الأدبي فيها طريقة غير مأمونة ، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيري الخاص ، وذلك الإيقاع الناشئ من التناسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا يبقى سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الأدبي .

ونضرب على ذلك مثالا آخر بيت البحتري في مطلع الربيع .  
أناك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما  
فهذا البيت بنفسه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج البحتري من الإحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحلي المتفتح ، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكا من الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام . فإذا ثرناه هكذا :

« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم ، فإن هذا النسق لا يفي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لأنه يفقد التعبير جزءاً من إيقاعه الموسيقي الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر للربيع ، وتصوير الحالة التي كان الشاعر عليها وهو يتاق صورة الربيع في حسه وتصوره .

فإذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا بيته على النحو التالي :

« إن الدنيا تبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم ، فإننا نكون قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الأدبي ، لأننا قضينا على الصورة المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الإيقاع الموسيقي أيضاً .  
فالألفاظ التي يختارها الأديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ، وفي قيمة عمله الأدبي ، لأنهما هما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره .



وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ، ومع ذلك نتخذها وسيلة لنقل الآداب وتذوقها ؟

والجواب : أن نعم ، ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة أخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يعترفون أن قسطاً كبيراً من الصور والظلال والأنسام الخفيفة في جو العمل الأدبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كاملاً هو المعنى العام ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والإيقاع ، إذا استطاع المترجم أن يختار في لغته ألفاظاً وعبارات مشعة منعمة تكافئ ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته الأصلية — وبعد ذلك كله لا بد أن يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لاحتيلة لنا فيه .

وكما ارتفع العمل الأدبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل . والذين كانوا يقولون : إن مقياس قيمة الأدب أن يستطيع نقله إلى أية لغة أخرى دون أن يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يغالون ليثبتوا حجتهم في ملائمة معينة (١) .

وإنى لأنظر مثلاً في القرآن . . أغلقة في التعبير الأدبي في اللغة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية إلى لغة أخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صورته وظلاله وإيقاعه . إنه يفقد جماله الفني وإن بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . أما نقل صورته وظلاله وإيقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

وبحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والإيقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الأدبية ، وفي تصوير الجو العام ، وهي نماذج من القرآن أيضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

( ١ ) « والضحي ، والليل إذا سجي ، ما ودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيماً فقيراً ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث » .

(١) المازني والعقاد في كتاب « الديوان » .

« لقد أطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديمة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ما ودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ثم « ألم يجدك يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى . » ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذاك الرضى ، وهذا الشجى تنسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوثيدة الخطوات ، الرقيقة الأصدا ، الشجية الإيقاع . . فلما أراد إطاراً لهذا الحنان اللطيف ، ولهذه الرحمة الوديمة ، ولهذا الرضى الشامل ، ولهذا الشجى الشفيف . جعل الإطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجى ، أصفى آفئ من آوة الليل والنهار ، وأشف آفئ نرى فيهما التأملات ، وساقهما فى اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجدى ، لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه ، الليل الساجى الذى يرق ويصفو وتغشا سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجو اليم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلى ، ويعقبه الضحى الرائق مع « ما ودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ، ويتم التناسق والانسجام .

( ٢ ) « والآن استمع إلى موسيقى أخرى وانظر إلى إطار آخر ، لصورة تقابل هذه الصورة .

« والعاديات ضبعا ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبعا ، فأثرن به فقعا ، فوسطن به جمعا ، إن الإنسان لربه لكنود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم إذا بعثر ما فى القبور ، وحصل ما فى الصدور ، إن ربهم بهم يومئذ لخبير . »

« إن فى الموسيقى هنا خشوة ودمدمة وفرقة . وهى تناسب الجو الصاخب المعفر الذى تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . . فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك ، ثيره الخيل ، الضابحة بأصواتها ، القادحة بجوافرها ، المغيرة مع الصباح ، المثيرة للغبار ، فكان الإطار من الصورة ، والصورة من الإطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار

( ٣ ) « هذا وذاك إطاران لكل منهما لون خاص ، أو لونان متقاربان ، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً أو لونين متقاربين . ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدد ، لأن الصورة التي بداخله كذلك ، كما في صورة الليل .

« والليل إذا يغشى ، والنهار إذا تجلى ، وما خلق الذكر والأنثى ، إن سعيكم لشتى ، فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغنى عنه ماله إذا تردى . إن علينا للهدى ، وإن لنا الآخرة والأولى ، فأنذرتكم ناراً تُلْظِي ، لا يصلحها إلا الاشتق ، الذي كذب وتولى ، وسيجنبها الأتقى ، الذي يؤتي ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى ، ولسوف يرضى . »  
« فهنا صورة فيها الأسود والأبيض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى . وفيها من يسر لليسرى ومن يسر للعسرى . وفيها الاشتق الذي يصلى النار الكبرى ، والاتقى الذي سوف يرضى .

« وفي الإطار كذلك الأسود والأبيض . فيه الليل إذا يغشى — في هذه المرة — لا ( الليل إذا سجد ) . ويليه النهار إذا تجلى ، المقابل تماماً لليل إذا يغشى . وهنا الذكر والأنثى المتقابلان في النوع والخلقة . . فذلك إطار مناسب للصورة التي يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهي أخشن وأعلى من موسيقى « والضحي والليل إذا سجد » ، ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرور والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .

« وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والإيقاع في رسم الجو واكتمال التعبير . »

\*\*\*

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وهي أقرب الخصائص التعبيرية إلى الخصائص الشعرية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية أخرى ، طابع الأديب الأسلوبى . ولأنها

ناشئة عن خاصية عقلية وشعورية ، فهي أقرب إلى أن تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها إلا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الأدب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتها . ( وسيأتى تفصيل هذا الإجمال في فصل آخر عن فنون العمل الأدبي ) .

فستكتفى هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الأدب على وجه العموم (١)

« من طبيعة الخس أن يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشراً ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذى يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية أو قانوناً عاماً ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التى يصل إليها في موضوع واحد أو عدة موضوعات مذهباً أو نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التى يصل إليها .

« والأدب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانعكالات التى تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعانى الكلية . وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا ليقف عندهما كما يصنع الأدب ، بل ليصل منها إلى القانون العام فى النهاية .

« فالتجربة فى العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، أما التجربة فى الأدب فهي نفسها مادته الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعنى الأدب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الأدبي الأصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز للامع . أما التجارب فى الأدب فتبقى أبداً محتفظة بجديتها وحرارتها ، تفعل لها النفس كلها استعدادات أو استعداد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية — وهى غير التجارب العلمية طبعاً — وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التى صاحبها فى نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التى صاحبها الانفعال ،

(١) بصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف .



وكما كان دقيقاً في سرد التفاصيل التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ما تسمح به طبيعة كل فن من فونه — كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

• ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الأدبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجارب الشعورية ، ولم ينعزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابع فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشارك مشاعره — فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبها على الأقل .

• فأما إذا ألتى بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته ، أو بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي أسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها — وهي بالغة ما بلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لا تلبث لتثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

• فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الأدبي إلى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الأدبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار تفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة .. كل أولئك ذو أثر في تقويمها وتقديرها كما أسلفنا ، وإن تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها تأثراً محسوساً بطريقة تناول والتعبير ذاته كما قدمنا .

• وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة — فالتفاصيل ، وتصور الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً بأول .. هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكلي بالآثر الأدبي فيها — دون إغفال للقيم الأخرى — وكما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة في أثناء التجربة ، وتصور جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها في حدود ما يناسبه — وهو غير ما يناسب القصة التي تتسع لأطول مما تتسع

به القصيدة — كان أسرع إلى إثارة الوجدانات الماثلة في شعور الآخرين ، وأنجح في أداء مهمته ، وأقرب إلى طبيعة الأدب منه إلى طبيعة العلم أو طبيعة الفلسفة .  
« ولست أعنى أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكنني أريد بالضبط أن يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الأحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات في التجربة الشعورية التي يعبر عنها .  
وأحسبنا قد وصلنا إلى الموضع الذي يقنى فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الإيرلندي « وليام هنري دافيز » يصف تجربة شعورية في رحلة على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الأبواب (١)  
« يوم كنت في بلتي مور ، جاءني إنسان من الناس فقال :  
« تعال . عندي ألف وثمانمئة نعجة وسنبجر مع المد يوم الثلاثاء .  
« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبجرت معنا — وسنحمل هذه الغنم إلى جلاسجو من بلتي مور .

« طويت يدي على النقد ، وأبجرت مع النقاد ، وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الأغوار .  
« واتقضت الليلة الأولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .  
« ثم تعالي الثغاء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تلتقاه أنوفها نفحة من قبَل المروج الفيج .  
« وباتت — يالها من مسكينات — تستروح الهواء .  
« وباتت تصيح ضياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيب بالمرعى البعيد .  
« وتلك ليلة لم أنمها .. فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغرتي أن أصحب الغنم في البحار .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا نخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الأولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ،

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » للنقاد هي والقطعة التالية .

والليلة الأولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . وإذا الثانية ، حين يتعالى  
نغاء الأغنام ، وينفذ إلى روحه الإنسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه  
الأغنام — ويألفها من مسكينات — التي تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ،  
والمهيب بالمرعى البعيد ، وهنا ينقلنا معه نقلاً إلى صميم التجربة الشعورية الساذجة  
العميقة ، لنحس معه بهذه الأغنام المسكينة غريبة في غير موطنها الذي نحن له ،  
غريبة عن المراعى البعيدة ، والمروج الخضر ، في ذلك الخضم الثماني ، تنقلها يد  
الإنسان للتجارة أو للذبح ، دون أن يحس ما يعتلج في « نفوسها » من شعور  
الاغتراب المرير ، ومن شعور الالهفة على الوطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ روح الشاعر ، فأقسم لاخمسون مثلنا ولا  
خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغريتي أن أصحب الغنم في البحار ، فنشاركه صراخه  
كأننا كنا معه في لجة البحر مع نعاجه المغتربات !  
نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لآله أشركنا معه في  
خطاه ، فعشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الأصيل ، الذي يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة .  
وهو في الشعر والقصة والأقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض  
— في اعتقادي — وأكثرها إشعاعاً وإيجاء .

ولسوء الحظ أن نرى الأدب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً إلى هذا  
بطبيعة ظروفه التاريخية . فهو أبداً ميال إلى البلورة والتركيز . لا يسلك طريق  
المشاهد والجزئيات في عرض التجارب الشعورية إلا نادراً . همه الأكبر أن  
يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في حكمة أو قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة .  
مع أنه في الفلوات القليلة التي سلك فيها الطريقة الأولى قد جاء بأبدع وأروع  
مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء أن يعدل المجددون في الأدب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة  
في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارىء .  
عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها ، ولكن  
العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة ، كما غلبتهم طريقة الأداء العربية  
التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل .

وفي الأمثلة التي نقلناها عن طاعور وتوماس هاردي من قبل ، والأمثلة التي سقناها في هذا الفصل ما يثير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض والأداء . وهي ذات أثر قوى في التأثير والإيحاء .

وأضيف إلى تلك الأمثلة نموذجاً للشاعرة د نازك الملائكة ، من ديوانها الأخير : « قرارة الموجة » ، وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يمثلون جراً جديداً للشعر العربي ، قد لا نقر كل اتجاهاته ، ولكننا نرى فيه طبيعة مباشرة ، ترتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة . وهذه المقطوعة تفي بما ندعو إليه في طريقة الأداء ، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة . وهي بعنوان « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلبي  
وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق  
يخدعني أمل في فجر لم ينبثق  
وصباة دمع باردة لم تحترق

\*\*\*

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء  
وسألت الليل قبوت بيضعة أصداء  
أصداء مغرقة في سورة إغماء  
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي

\*\*\*

دربي حاولت سدى أن أرفع أستاره  
تصخب في عتمته أشباح ثرثاره  
أنكرت الدرب كأن لم أعرف أحجاره  
يوماً بالأمس ولم أستكشف أسرار

\*\*\*

ارجع ، أواه ألا تسمع صوتي الموهون؟



لن أبقى وحدي في هذا الدرب المجنون  
هذا الألق المستغلق حيث النجم عيون  
حيث الأشجار هياكل أفكار وظنون

\* \* \*

تردد فيه أصوات تنذر حي  
أصوات غادرة تنبج ملء الرخب  
صدقني وارجع أخشى أن تجرح قلبي  
صدقني . إني أسمعها تملاً دربي

\* \* \*

في المعبر سمالة ترمق طيني بفتور  
وراء المفترق المتشعب بعض قبور  
خذ بيدي ولترك هذا الألق المهجور  
لا تتركني روحاً صارخة في الدير الجور

فهذه تجربة شعورية لم تعشها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة حالة  
ورمزاً رمزاً فعشناها معها .. وهي مقطوعة تشير إلى الطريق الموحى في الأداء .

# فنون العمل الأدبي

إلى ما قبل هذا الفصل كننا نتحدث عن « العمل الأدبي » كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا إلا إجمالاً للقول ، وتحديداً للحقائق الأساسية في الموضوع . فأما حين نتجاوز هذا الإجمال فإننا نجد العمل الأدبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فهناك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والتراجيم ، والخطابة ، والمقالة والبحث . . . الخ ، وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات ، والإيقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . إذا كانت هذه هي عناصر التعبير الأدبي عامة ، فإنها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الأدبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الأدبية المختلفة .

وكل تعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية هو عمل أدبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الأدب تحديداً كاملاً . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها إلى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من اليسور أن يقوم تقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الإمكان .

ذلك أن الحديث العام عن الأدب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، ما لم يتوزع الحديث إلى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصالح للتطبيق الجزئي إلا إذا عدلت وفصلت على قدر كل حالة . ولسنا نميل إلى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الأدبي ، بل نحن أميل إلى أن نعامل كل فن أدبي بما يناسبه من الأحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته .

## الشعر

ولا بد أن نبدأ بالشعر . فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً ، وأقدمها تاريخاً . وطبيعة الأشياء تقتضى أن يتأخر مولد النثر الفنى عن مولد الشعر ، لأن الإيقاع المنظم المقسم فى الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدى بالرقص عن الاتقعات الحسية ، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجدانى بالغناء . والرقص والغناء لا بد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تنهيا مداركها لصياغة النثر الذى يتدخل الوعى والعمل الذهنى فيه بنسبة أكبر . وقد صيغت الملحمة والتيميلية بقسميها : المأساة والملمهة فى قالب شعري فترة من الوقت ، قبل أن تنهيا ظهور التمثيلية نثراً بزمان ليس بالفصير ، وقبل أن تنهيا ظهور القصة والأنصوصة والتراجم بأزمان طوال . فإذا قصرنا المجال على الأدب العربى توقعنا أن يكون الشعر قد سبق النثر الفنى ، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة ، بينما كان النثر الفنى فى خطواته يخبو .

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب ، ولسبب آخر : ذلك هو أن التعريف الذى اخترناه للعمل الأدبى يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة فى إجماله وفى تفصيله ، بينما تضعف بعض عناصره أو تزوى فى بعض فنون العمل الأدبى الأخرى .

والشعر فى الأدب العربى متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقى المقسم ، وبحكم القافية . ولا يخلو النثر الفنى من الإيقاع الذى يبلغ حد الكمال والاتساق أحياناً — كالمثلة التى مرت فى الفصل السابق — ولكنه إيقاع من نوع آخر غير النوع الذى يحتويه النظم . وكذلك لا يخلو النثر الفنى من القافية المتحدة أو المتقاربة فى بعض فنونه كالسجع والازدواج ، ولكنها تفتنى فى فنونه الأخرى الطليقة .

وللشعر فى الآداب الأوروبية تميزه من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك . وإن تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان فى كل أنواعه بروزهما فى الشعر العربى ، إلا أنهما خاصتان بارزتان على كل حال . ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليسا هـر كل ما يميز طبيعة الشعر . فهناك ما هو أعمق . هناك الروح الشعرية ، التى قد

توجد أحياناً في بعض فنون النثر أيضاً ، فتكاد تحيله شعراً . فما هي هذه الروح الشعرية ؟

ليس في كل لحظة يجد الإنسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر ، ولا في كل حالة يحس الدافع إليه . هناك تجارب شعرية معينة تثير انفعالات شعرية خاصة ، لا يستنفدها إلا التعبير الشعري . وقد لا يكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر ثراً ، ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع ، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى .

فما هي هذه التجارب ؟

هي التجارب التي ترفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال — أيأ كان نوعه — حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريباً منهما . وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أجود بالقياس إلى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن ما يتضمنه من إيقاع قوى منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونة لاستنفاد الطاقة الشعرية المتضمنة . وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الإنسان الهادئ المالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعرية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعاله بالألفاظ ، ثم لا يجد في الألفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساوره أو يدهشها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويختلج . . . فإذا أفرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الإيقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الألفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنها تمت بسبب إلى الرقص والغناء وسيلتي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لا يكون الإيقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فإن للإيقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعرية ، وهو جزء من دلالة

التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . أما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الإحساس بما هو أرفع أو أقوى على العموم من الحياة العادية ، أيّاً كان لون هذا الإحساس ، روحياً أو حسياً . درجة الانفعال لانوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانعة عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على ما يستطيع التعبير الثرى أن يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة — كما غالى بعض الكتاب — إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالمهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لبب من الأسباب ، وقد يقف أمام دودة حقيرة ، أو حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفعل . فتكون التجربة الأولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحاقلة بالطاقة الحافزة على التعبير ، وهذا البيان ضروري هنا لإيضاح ما نريد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله . سواء كان شعراً غنائياً كما في الأدب العربي القديم ، أو شعر ملاحم وتمثيلات كما في الأدب الإغريقي والأوروبي ، وبعض الأدب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم في القديم والحديث أن يجعله على غير طبيعته ، فيضعونه الأفكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث العادية التي لا يرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية . . أخفق كل الإخفاق . وبدأ عارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعال ، ولا يوحى برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين .



على أنه إذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في أيام طفولته ، فإن هذا المبرر قد زال ، وأن الشعر أن يرتد غناء بحثاً يعبر عن لحظات الانفعال الأقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الأولى .

وسنرى فيما بعد أن التمثيلية ، التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول أن تعبر عن مشكلات الحياة العادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . أما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لأنها تحاول دائماً أن تعبر عن مواقف بطولية غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطولة خارقة . ولكن يبدو أن جو الحياة الشعرية المعاصرة لم يعد يسمح للبلاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجي . . ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح أن تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهج والإشراق أو الرفقة والانسحاب على نحو من الأنحاء ..

ولسائل أن يسأل : أو تنفى الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟  
ولست أتردد في الإجابة : إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنناً غير سافر ، ملفعاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، ذاتياً في وهج الحس والانفعال . أو موشى بالسبحات والسرقات ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الإنسانية لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال خيمرها يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدى بالغريزة والإلهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعى المتقيد ، وتنطلق رفاقة مشرقة ، أو دافقة متوهجة ، أو سارية هائلة ، أو نشوانة حاملة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعري ، يتسق بإيقاعه القوى ، وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

وقد تحدث في فصل د القيم الشعورية في العمل الأدبي ، عن حد د الأديب الكبير ، وهو بعينه حد د الشاعر الكبير ، والأمثلة كلها هناك جاءت من الشعر السهلة اقتباسه في حين محدود .

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، بينما هو يدالج المواقف الصغيرة ، والملاحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو ما مثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الأزلية ، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الممتاز . على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري . والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا تنفذ وراه إلى إحساس بالحياة شامل ، ولا إلى نظرة كونية كبيرة ، هو شاعر محدود ، كما نجد في بشار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير وإخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور .

\*\*\*

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه وأستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فتري أوسعها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

ياليلى تزداد نكرا من حب من أحبت بكرا  
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعينين خجرا  
وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا  
وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا  
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهباً وتبرا

وكاعب قالت لأنرابها يا قوم ما أعجب هذا الضمير  
هل يعشق الإنسان ما لا يرى ؟ فقلت — والدمع بعيني غزير

إن كان عيني لا ترى وجهها فإنها قد صورت في الضمير

ذكرت بها عيشاً فقلت لصاحبي : كأن لم يكن ما كان حين يزول  
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالمني كعاباً عليها لؤلؤ وشكول  
بدالي أن الدهر يقدح في الصفا وأن بقائي - إن حميت - قليل  
فمش خائفاً للبوذ أو غير خائف على كل نفس للحمام دليل  
خليلك ما قدمت من عمل التقى وليس لآيام المنون خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً إنما هو ركن ضيق قريب  
آماد الشهور والأحاسيس ، فيه صدق فني عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس  
الحسية القريبة الأبعاد . وإن جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أبا نواس على ما له من إبداع فني في بعض التصورات وصدق  
فني في التعبير عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في  
حالته حين يستغرقه حسه وملأذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارناحا وأملته ديك الصباح صياحا  
أوفى على شرف الجدار بسدقة غرداً يصفق بالجنح جناحا  
يادر صبحك بالصبوح ولا تكن كسوفين غدوا عليك شعاعا

• • •

وخدين لذات معال صاحب يقات منه فكاهة ومزاحا  
نبت والليل ملتبس به وأزحت عنه قباة قانزاحا  
قال ابغني المصباح . قلت له : اتقد حسبي وحسبك ضوءها مصباحا  
فسكبت منها في الزجاج شربة كانت له حتى الصباح صباحا

• • •

عمرت يكاتمك الزمان حديثها حتى إذا بلغ السامة باحا  
فأشاع من أسرارها مستودعا لولا الملامة لم يكن ليأحا  
فأنتك في صور تداخلها البلى فأزالهن وأثبت الأشباحا  
فكأنها والكأس ساطعة بها صبح تقارب أمره فانصاحا

• • •

فل لمن يبكي على رسم درس  
تصف الربع ومن كان به  
أترك الربع وسلي جانباً  
بنت دهر هجرت في دنياها  
كدم الجوف إذا ما ذاقها  
فاشرب الخمر إذا باكرتها  
واترك البحر لمن يركبه  
واقفاً ، ما ضر لو كان جلساً  
مثل سلى وليلى وخنس  
واصطبح كرخية مثل القيس  
ورمت كل قذاة ودفن  
شارب قطب منها وعبس  
مع نداماك بلهو بفلس  
قبح السابح فيه وتبس

\*\*\*

لنواللوت وابنوا للخراب  
لمن نبئ ونحن إلى تراب  
ألا يا موت لم أر منك بدا  
كأنك قد هجمت على حياتي  
ولنك يا زمان لنو صروف  
وهذا الخلق منك على وقاز  
فكلهم يصير إلى ذهاب  
نعود كما خلقنا من تراب ؟  
قسوت فما تكف وما تحاني  
كما هجم المشيب على الشباب  
ولنك يا زمان لنو انقلاب  
وأرجلهم جميعاً في الركاب

هذا أو ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي  
ربيعه وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يحى فيه أحياناً بالمعجب الفريد .  
هذا عمر يقول مثلاً :

أطوى الضمير على حرارته  
وأبيت أرى النجم مرتقباً  
كم قد مضى إذ لم ألافكم  
ومحدث قد بات يؤنسني  
متضخ بالمسك يشعرنى  
ويذيقنى منه على وجل  
في ليلة كانت مباركة  
حتى إذا ما الصبح آذنا  
جعلت تحدر ما مقلتها  
بمحلة أثف بكلفها  
وأروم وصل الحب في ستر  
عجى السالك ومسطط النسر  
من ليلة تحصى ومن شهر  
رخص البنان صهف الخصر  
أعطاف أجد واضع السحر  
مذبأ كطعم سلاقة الخمر  
ظلت على كلية القدر  
وهبت سواطع من سنا الفجر  
وتقول مالى عنك من صبر  
قوم أرى فيهم ذوى غمر

مُوغر الصدور إذا وكنت لهم  
أو يقول :

ليت هنداً أنجزت ما تعد  
واستبدت مرة واحدة  
ولقد قالت لجارات لها  
أما ينهتنى تبصرتنى  
فتضاحكن وقد قلن لها  
حسد حملته من أجلها  
أو يقول :

لقد أرسلت جاريتي  
وقرلى فى ملاطفة  
فإن داويت ذا سقم  
فهزت رأسها عجبا  
أهذا سحر ك النساء  
وقلن : إذا قضى وطرا  
وقلت لها خذى حذرك  
لزينب : نولى عمرك  
فأخزى الله من كفرك  
وقالت من هذا أمرك ؟  
ن قد خبرتنى خبرك  
وأدرك حاجة هجرك

وهكذا وهكذا نجد صدقاً فى التعبير عن طبيعة فنية خاصة ، ونجد عذوبة  
وخلاقة وطراقة . ولكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم  
وكذلك حين نذهب إلى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتنى مرة  
وإذا أنا أغيد غض الشباب  
وإذا لمنى كجناح الغراب  
فغير ذلك ما تعلمين  
وانت كلؤلؤة المرزبان  
قريبان مريمنا واحد  
ليسالى نحن بذى جوهر  
أجر الرداء مع المنزر  
ترجل بالمسك والعنبر  
تغير ذا الزمن المنكر  
بماء شبابك لم تعصرى  
فإني كبرت ولم تكبرى  
أو يقول :

أرى كل معشوقين غيرى وغيرها  
يلذات فى الدنيا ويغبتان



وأمشى وتمشى في البلاد كأننا  
أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها  
أسيران للأعداء مرتهنان  
لي الويل لما يكتب الملكان  
ضمنت لها ألا أهم بغيرها  
وقد وثقت مني بغير ضمان

\* \* \*

وما صاديات حمن يوماً وليلة  
لواغب لا يصدرون عنه لوجهة  
على الماء يخشين العصي حوانى  
ولا هن من برد الحياض دوان  
يرين حباب الماء والموت دونه  
بأكثر منى غلة وصباية  
أويقول :

إلى الله أشكو ما ألقى من الهوى  
ومن كرب للحب في باطن الحشا  
ومن حرق تعادنى وزفير  
وليل طويل الحزن غير قصير  
فوجد هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولسكننا بعد في حيز محدود  
سمع لحناً واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إتنا مع الخيام لانسمع إلا لحناً  
واحداً كذلك . ولكنه هنالك لحن الإنسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن  
اللغة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول .  
ثم نهبط عن هذه الآفاق فوجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لا تزال في  
عالم الشعر . ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإتنا لتفتقد هنا الأصالة كما تفتقد  
جدية الشعور ، ولكنه ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !  
فنجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصل خلت  
أنت بغتة ومضت سرعة  
وما خالط الصفو فيها كدر  
وما قصرت مع ذاك القصر  
بغير احتفال ولا كلفة  
فقلت وقد كاد قلبي يطير  
ويا قلب تعرف من قد أتاك  
ويا قر الأفق عد راجعاً  
ويا ليلتي هكذا هكذا  
فكانت كما شتهى ليلة  
وطال الحديث وطاب السر

أما نظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد — فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً      ترحل قبل البين لاشك من صدا  
أيا فتنة في صورة الإنس صورت      ويا مفرداً في الحسن غادرتني فرداً  
جبين والحاظ وجيد ، لأجلها      أضاع الأنام التاج والكحل والعقد  
وكم سئل المسواك عن ذلك الملمى      فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا  
وهنا لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا إلى مجرد الأوزان والقوافي !  
ومن هذا الاستعراض السريع نتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجانه على  
وجه التقريب علواً وسفلاً إلى هذا النظم المجرد الأخير .

\*\*\*

ولقد تناح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . أو بتعبير أدق يرتفع فيها إلى قته . فترى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعاقبها والنفس بعد مشوقة إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟  
والثم فاهماً كي نزول حرارتي      فيشتد ما ألقى من الهيام  
وما كان مقدار الذي بي من جوى      ليشفيه ماترشف الشفتان  
كان فؤادي ليس يشني غليله      سوى أن يرى الروحين تمتازجان  
فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا  
الانفعال ، يطله في البيت الثاني ذلك التعليل بكى ، وما يوحيه من جفاف  
فوق ما يعطل الإيقاع المتعشى في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موج  
بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة  
الدائمة ، بالقياس إلى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً  
في ربح الصبا :

هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه      موسوساً وتنادى الطير إعلانا  
وُزِقْ تغنى على خضر مهدلة      تسمو بهسا وتشم الأرض أحيانا

تخال طائرها نشوان من طرب والغصن من هزه عطفيه نشوانا  
فهنا نجد مجان الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ،  
في الصبا التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوساً ، وفي تنادى  
الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص التمل من الورق المغنية على الحضر  
المهدلة ، وكأنما هي تداعب الورق وتورججها ، فتسمر بها وتشم الأرض أحياناً ،  
وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج الغصن فهتز عطفاه .  
هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال  
الحية المتراصة تملأ مساحة العرض الفسيحة . والإيقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى  
وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة  
توحى بمفردها <sup>(١)</sup> : « هبت سحيراً ، ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية مسحورة  
أو عروساً من عرائس الغاب هبت في السحر — « وسحيراً ، أجل وأرق إبحاء  
— فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لآعبة نشوى . « فناجى الغصن صاحبه  
موسوساً ، كرفاق الصبي ولدات الشباب . واللفظ « ناجى ، صورة خيالية وظل  
نفسى ، تكلمها صورة « موسوساً ، على ما في الوصف هنا من صدق حتى أيضاً ،  
فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسنة فوق  
ما تلقى من ظلال خيالية . وحركة الأرجحة للورق على الأغصان وصورتها  
وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان  
و « خضر مهدلة ، وما فيها من إبحاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تفسيق في  
هذه النشوة الراقصة . و « طائرها ، هذه الإضافة وما توحى من تواد وتواصل  
وألفة .. وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيال ويوحى بالظلال .  
تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية  
جميعاً .

وأحب أن أقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذى حدد منزلة  
القطعتين . وليس لأن أولاهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية  
خارجية . وإزالة هذا اللبس نشاقش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة

(١) —.ق أن قلنا : إن الصور والظلال والإيقاع ليست كما تصبره محنة .

تقسية داخلية، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقاً لأنها تصور موقفاً إنسانياً كروباً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الأسفار :

أذاقتني الأسفار ما كرهه الغنى إلى وأغرائني برفض المطالب  
فأصبحت في الإثراء أزهّد زاهد وإن كنت في الإثراء أرغب راغب  
حريصاً جباناً أشتى ثم أتهى بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب  
ومن راح ذا حرص وجبن فإنه فقير أثناء الفقر من كل جانب  
تنازعني رغب ورهب كلاهما قومي ، وأعياني اطلاع المغايب  
فقدمت رجلاً رغبة في رغبة وأخرت رجلاً رهبة للبعاطب  
أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب  
ألا من يربني غايقي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟  
ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق . وأنه حافل  
بالصور والظلال الخيالية والشعورية ، وجزئيات التجربة والانفعال المتابعة  
تفي بشروطنا التي أسلفناها في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : أحاسيسه  
المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الإثراء والخوف الشديد من السفر . حرصه  
وجبنه . اشتهاؤه . واثناؤه . وقفته يلحظ جناب الرزق لحظ المراقب . تنازع  
الرغب والرهب إياه . ولفظ « تنازع » ، وصورته الخيالية مجذوباً من هنا ومن  
هناك ، مشدوداً من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر  
رجلاً رهبة . ولفظة « رغبة » ، وما فيها من انسياب بعمقها في النفس - ضع بدلا  
مرغوبة يتغير الجو - إلى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .  
ولكن هذا كله - على قيمته الفنية - ينتهي بنا إلى حالة ذاتية للشاعر في  
محيط اللحظة واحدة إلى أن يقول :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب  
ألا من يربني غايقي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟  
إلى أن يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوفة إلى مجال آخر فسيبح ،  
مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرقب نفسه  
ونحو اطوره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي ، الإنسان ، أمام  
الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الإنسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول هنا

يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيام في هذا المحال - على اختلاف في التصوير والإحساس - وليس المهم أن يقول لنا : إن المعرفة الإنسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة إنسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كرة صغيرة ننظر منها إلى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي إلى طبقة د طاغور ، وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات ، وهنا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

\* \* \*

ثم نخلص أخيراً إلى ضرب من الشعر جاء إلى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب إلى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والإنسانية ، ولا تملك أن تلقى به إلى البحر ، لأن إلقاءه خسارة على الفكر البشري . ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة . كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

إنما تنجح المقالة في المرء إذا صادفت هوى في القواد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيد خالص عما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ إلى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خفي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ إن الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات



والتوجهات ، بلا انفعال شعورى ، لأنها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فكانها هناك فى فصل النثر بلا جدال !  
ولست المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجىء ثمرة انفعال شعورى ، فتصدر حارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر فى درجتها بلا معارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام  
وقوله :

كنى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المتأبى أن يكن أمانياً  
وقوله :

لمن تطلب الدنيا إذا لم ترد بها سرور محب أو إساءة يحزم  
فها حكمة نعم . ولكنها حارة . تلوح فيها الانفعال العاطفى ، تلوح فى البيت الأول فى ذلك التقرير اللاذع الذى يشبه الدعاء . وذل من يغبط الذليل بعيش ، وتلوح فى البيت الثانى فى ذلك الأسى المرير الهادى ، الذى يمثله كذلك إيقاع البيت واطراده وامتداده . وتلوح فى البيت الثالث فى ذلك السؤال الاستنكارى الذى يشبه التقرير والاعتراض .

فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .

ويقول المعرى :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهدى أن أظن وأحدسا  
ويقول :

سألتونى فأعيتنى إجابتكم من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا  
ويقول :

والناس فى فيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر  
وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعاً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها إنساناً يشعر لا عقلاً يتفكر ، ولا نفساً ما للتعبير الجامد الجاف هنا من أثر فى جفاف الشعر .

فإذا نحر سرنا مع المعرى نفسه إلى قوله :  
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد ؟  
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد  
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تراحم الأضداد  
فإننا نقف خشعاً أمام شعور إنسانى عميق ، وأمام تعبير تصويرى موح ،  
يزحم المشهد بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ، ويرتفع  
إلى الطراز الأول من الشعر الإنسانى بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتنى  
أن أنبه خاصة إلى الإيقاع الموسيقى فى كل بيت . ومع أن الأبيات كلها من وزن  
واحد إلا أنها تختلف إيقاعاً ، لأن الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع . فالوزن  
يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقى داخلية ، ناشئة من طبيعة  
توالى الجروف ومخارجها ، لامن حركة هذه الحروف التى يتم بها الوزن العروضى .  
فى البيت الأول رة إعلان وإشارة إلى مجال فسيح .

« صاح هذى قبورنا تملأ الرحب » .  
ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية فى « صاح » ، « هذى » ، « قبورنا » دخلا  
فى ذلك الإيقاع الموسيقى الخاص .  
فإذا وصلنا إلى البيت الثانى أحسنا إيقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة  
تخطو فى حذر وخشية :

خفف الوطء . ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد  
ويختلف الإيقاع فى البيت الثالث فتطلق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق  
الإيقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتراحم الأضداد  
ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة  
الحارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك فى سجل الآداب . وعليها يقاس كثير  
من الشعر المعاصر الذى يعمى فى الفكرة المجردة أحياناً ، حتى يبدو عارياً من  
اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفى ديوان الزهاوى وشكرى والمقاد  
— على ما لهم من شعر أحياناً — كثير من ذلك الطراز ، أولى به أن ينتقل إلى  
كتبهم النظرية فى البحوث والتعليميات .

ولا بد قبل أن نختم فصل الشعر أن نقو فيه كلمة مستقلة عن اللفظ ، ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة إلى ما سبق في فصول الكتاب .

لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى أن المعاني ملقاة على قارعة الطريق ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم ، ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي ، حيث يكن وراء التزييق في العبارة كثير من التزوير في الشعور — على النحو الذي « ربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على أساس أنه كل شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية أن القيم الشعورية لها مكانها الأصيل في تقويم العمل الأدبي ، وإن كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

إنما نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على طريقة أخرى ، وعلى أساس آخر إن اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي ، وهو الأداة الوحيدة للمهياة الأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد — على قدر الإمكان — تلك الطاقة الشعورية ويوحينها إلى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا أن اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كاملة فيه . وهي دلالات اللغوية ودلالات الإيماعية ودلالات التصويرية . وتقص أي من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويغض من قوة الإيحاء إلى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فإن تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من

قيمتها . وبمنعه الإبحاء . ويؤثر بالتالى فى حكمنا على الشعر الأدبى وعلى صاحبه كذلك .

من هنا كان للفظ قيمته وبخاصة فى الشعر الذى هو صورة من اللحظات الفائقة فى الحياة الشعورية .

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبى والممرى حكيمان والشاعر البحرى » ، أو وهم يضيعون بأبى تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية . ولستنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير ما تفهم ، ويريدون وظيفته على غير ما نريد ؛ ولكننا نقول : إن إيقاع البحرى وصورة وظلاله المشعة هى نموذج بارع فى الشعر العربى للأداء الشعرى الموحى . ولو كان البحرى فى طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أى لو كان من طراز المتنبى أو ابن الرومى لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومى — على موهبته الفنية الفريدة فى الشعر العربى — يعوقه تعبيره الثرى المفصل المعمل فى أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التى تستحقها طبيعة شعوره . وحين يوفق فى التعبير على نحو أبياته فى ربح الصبا ، وأبياته فى كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربى كله .

والمتنبى حين يخلص من برودة التأمل الفكرى ، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظى يصل إلى قمة فنية شائخة بالقياس إلى الشعر العربى كله كذلك . وحين يخلص لأبى تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري فى أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطيق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزالته ، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته . إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية . وطبيعة الإشعاع الإيقاعى والتصويرى للفظ . بحيث يتسق الجو الشعورى والجو التعبيرى على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومى فى ربح الصبا ، وأبيات المعري فى قصيدة الرثاء الدالية ، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا .

يقول البحرى فى عيد النيروز فى الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً      من الحسن حتى كاد أن يتكلم  
وقد نبه النيروز فى غسق الدجى      أوائس ورد كن بالأمس نوّما

يفتقها برد الندى فكأنه بيت حديثاً كان قبل مکتها  
فن شجر رد الربيع لباسه عليه كما نشرت وشياً منمنماً  
ورق نسيم الريح حتى حسبه يحى. بأنفاس الأحبة نغمها  
وقد تحدثنا عن إحياء البيت الأول وإيقاع فيما مضى. فلنتابع الحديث :  
إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التي أشعها الألفاظ  
والعبارات ينثر جو الربيع — كما هو في نفس الشاعر — فالجو كله جو يقظة  
بأدلة وتعبير عن مكنون في الضمير . فالربيع «كاد أن يتكلم» ، واليروز «نبتة»  
في «غسق الدجى» ، «أوائل ورد كن بالأمس نوماً» ، و«برد الندى» «يفتقها» ، وكأنه  
«بيت» ، حديثاً «كان قبل مکتها» ، والربيع «رد على الشجر لباسه كما نشرت» «وشياً  
منمنماً» ، والوشى المنمنم أشبه تى . بالهمس في أذن الورد للتنبيه . و«نسيم» ، الريح  
«ورق» ، حتى ليحسبه يحى . بأنفاس الأحبة «نغمها» .

كل ظل للفظ ، وكل إيقاع ، هو ظل اليقظة البادئة وإيقاع الحركة المنفتحة .  
وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد أن يتكلم  
وهو ينبه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول «كن» نوماً ،  
لا «كانت» نائمة ، لأن نون النسوة والجمع يوحى بأنهن عرائس و«سنى» ينبهن الحبيب  
الزائر في غسق الدجى . ويستمر الجو قزى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء  
العرائس ، ويثبهن حديث الهوى الناعم وكان قبل مکتها . والربيع «رد اللباس على  
عرائسه» وكأنما ينثر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه أنفاس  
الأحبة . والأحبة الناعمين الهاتئين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلتنظر إلى جو آخر وألفاظ أخرى للبحترى  
أيضاً في ديوان كسرى :

يُظَنِّي من الكتابة إذ يبـ دو لعيني مصبّح أو نمرسي  
«مزجاً» بالفراق عن أنس ألف عزّ أو مرهقاً بتطليق عرس  
فهو يبدي تجلداً وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي  
فهو جو كثيب محتق الأنفاس . وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك في  
خلق هذا الجو الكثيب المحتق الأنفاس ، لا بعناها اللغوى فحسب ، بل بظلمها  
وجرسها : «يتظنى» ، «مزجاً بالفراق» ، «مرهقاً بتطليق عرس» ، «كلكل من كلاكل  
الدهر مرسي» .



إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شعنتها وذكرياتها وصورها الحياتية وظلالها ، فتشرب في الجو أسمى عميقاً ، وتسكنتم الأنفاس فيه وتثقلها . والألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدّها بما وراء الشعور ، من الذكريات والصور التي صاحبته في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينسكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » ، لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين . وهذه مغالاة منه . فاللفظ ظله الخاص وجرسه الموحى في كثير من الأحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الأبيات لا تستقل به ظلال الألفاظ المفردة ولا إيقاعها ، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المستعملة في النسق ، فصياغة « مزججاً » ، « ومرهقاً » ، المفعول تصور جو الإكراه الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ، ثم يضاف إلى هذا كله طبيعة الإحساس بهذا الإيوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أبياته التي حللناها فيما مضى عن « ربح الصبا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحانة      لأنف مغبوق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه      ركب من روائح ومن روح

فتلمح هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع وظلال هذه الألفاظ.

ضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح —

بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير — ضع هذا بجوار « لأنف مغبوق ومصبوح » ،

بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ، ولفظ

« مصبوح » ، ومعها « أنف » ، ثم ضع بجوارها كذلك « ركب » ، الذي يوحى إليك

بأغظ الأجسام وأجفها ، وقد اختنقت معه روح وروح ، لأن في التركيب خشونة

وعنفاً لا يتسق ظلهما مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان .

إن للألفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح في جوها

الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يحسن أن يهدي الرزايا إلى ذوى الأحساب  
فلماذا يحف بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي  
فأرى هنا ألفاظاً غريبة من الظلال والإيقاع ، مجردة من الرمز والإيحاء ،  
ونجد بحاسة حسنة ، فلماذا ، وهي تنقلنا إلى وضوح الذهن الأجرد ، إلى منطق التعليل  
والقياس الظاهري . ونخرج بها من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال  
والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة تفرق بالندى فكأنها عين إليك تحدر  
تبدو ويحجبها الجيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفى  
حتى غدت وهداتها ونجادها فتين في حبل الربيع تبخر  
والتعبير هنا أجرد وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن  
أين هي من أبيات البحري ، ومن طلائعها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي  
من أبيات ابن الرومي عن ربح الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا  
في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل .. اقرأ فكأنها عين إليك تحدر ،  
هذا التشديد في وكأنها ، وفي تحدر ، يوحى بالتشدد والتوقف في جريان الإيقاع  
وفي ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليقاً خفيفاً ، من كل زاهرة تفرق بالندى ، وينتهي  
متوقفاً غليظاً بالشرط الثاني والفرق بين إيقاعيهما وظليهما هو الفرق بين الانسياب  
والتقرب ، وتقرب تحدر ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب  
والتقرب ، في شطري البيت الثاني : تبدو ويحجبها الجيم كأنها ، و عذراء تبدو  
تارة وتخفى ، فتخفى هذه متقبضة متكئة ! في جو الربيع الطليق البهيج .  
وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور والتلقائي الغامض الذي  
" توحى " — بلا انتباه — تلك الإيقاعات والإيقاع الموسيقي ينساب إلى  
النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتدب إليه الوعي إلى معنى الألفاظ والسياق .  
ويقول المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب  
فإذا كل لفظ وكل إيقاع في البيت يصور الجو المكروب العظيم الذي يريد

نصويره . . 'الواجب المكروب' ، 'زفراته' ، 'لغوب' ، 'ولسكل من هذه الألفاظ صورته خيالية وظلال مرسية يلتقيها بداته بمجرد نطقه ، ثم يجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتناسق . ولو قال 'آهاته' ، مثلاً بدل 'زفراته' ، لما تم الاتساق بينها وبين 'المكروب' ، فالمكروب يزفر ، ولا يشوه . ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لأن المكروب الكاظم يعاني اللغوب . واثعب أخف وقعاً وجرساً وظلاً . ثم اقرأ الشطر الثاني 'سكوت عزاء' . أو سكوت لغوب ، تجذك تقف حتماً بعد 'سكوت عزاء' ، تقف ولو كنت واصلاً للكلام . تقف في التنفس ، فسكاً إنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في 'أو سكوت لغوب' ، وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبئ حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي عباراته وشعوراته ، فاسمعه يقول :

يعطيك مبتدراً فإن أعجته أعطاك ممتدراً كمن قد أجرما  
ويرى التعظم أن يرى متواضعاً ويرى التعظيم أن يرى متعظاً  
نصر الفعال على المقال كأنما . خال السؤال على النوال محرماً

تجد التعبير النثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقة إلى الحس ، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقة الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بهما جميعاً من منطقة الشعر على العموم !

• • •

لقد آن أن نرد للفظ 'اعتباره' على هذا الأساس لأن الإغراق في تصغير قيمته مفسد لفن الأدب كالإغراق في تضخيم هذه القيمة . ولأن فهم وظيفة اللفظ في العمل الأدبي فهماً كاملاً كافيلاً بأن يربط بين دلالة المعنوية والتصويرية والإيقاعية وبين الجور الشعوري المراد نصويره ، ويلفت النظر إلى المراضع الدقيقة الحساسة في تذوق الأدب والاستمتاع به

والشعر هو أولى فنون الأدب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس .

## القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة . الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن . بمثابة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية . بفارق واحد : هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي إلى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها لتبدأ فيها حادثة ما بكل ملابسها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابسها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والأحداث منذ الأزل إلى الأبد لغاية غير معلومة للإنسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الأبد . وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقتها — كما هي — لا ينتهي إلى غاية معينة بنصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة أو عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود ونصور غاية معينة ، وتتسق جزئياتها سياقة معينة لتؤدي إلى تصوير هذه الغاية . فليست مجرد تسجيل لحظ سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية ، تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير إلى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتعدد فيه النماذج .

ولأنه ليستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الأرض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، أو أن يتناول فترة ولدت في

الخيال . وحوادث تمت في النفس . وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالمهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والإضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات . وبقيادة سير الحوادث والحواليج ، لتؤدي إلى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها إلى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء . وتتسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيم لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة . وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالجة داخلية . . وهذا ما يؤثر في القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ، أيا كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها في الزمن أو في الشعور .

هذه الحرية ليست مناحة للأقصوصة مثلاً . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ، ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها ، وبما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست مناحة للتمثيلية . وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقات الممثلين . وليست مناحة للبلغة . وهي مقيدة بتصوير الشخصيات والأحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر — كما قلنا — لا يتم جودته إلا في جو خاص . ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المناسب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعور العام . ولكن مجال القصة في هذا أوسع وأشمل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهتم بتتبع الأسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف — إلى حد ما — فترتفع إلى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ما تؤدي واجب اللحظة المعينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لا قدوم ، فإذا

تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود إلى طبيعة الحياة العادية . فتحدث باللغة العادية وبالإيقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة

\*\*\*

والقصة ليست هي مجرد الحوادث أو الشخصيات . إنما هي — قبل ذلك — الأسلوب الفني ، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارىء أن هذه حياة حقيقية تجري ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا عمل أو افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لا تقف عند حد لتؤدي إلى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لإبراز غاية معينة في زمن معين . ولكن براعة القصاص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتي . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحة رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملاحظها ، وكلما وضحت السمات والملاحظ كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية أو الداخلية أو هما معا . وبعضهم يدع الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع 'الحادثة' وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . إنما المهم هو الطريقة : طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي إلى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنه 'يجري' في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوى أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضيغيج ، والشخصيات العظيمة ذات السمات والبروز . أو أن يتخذها من



الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء هؤلاء . مادام يجرى الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخصه وحوادثه كما يتحد في أمثاله في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار خيال الظل ، يحرك دمي صغيرة أو كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما نشاء طبائع الأشياء . ولقد نرى شخصيات أسطورية نعيش فتراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات واقعية ، فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع إلى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الأولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، أو حركة عنيفة ، أو مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع أو سيقع . وشيئاً فشيئاً يزحم إحساسنا بالمشاعر ، ويملا خيالنا بالصور ، ويضع في حسنا الموقوف كاه كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا إلى حد أن يجمعنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة . لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الإبداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد إطار ، وكثيراً ما يخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشواً لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من مجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت إلى الحادثة أو الشخصية وحدهما كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء . ويحتاج هؤلاء إلى قوة بارعة لغمر القارئ في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يتنبه إلى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية أو أسر السياق



بقي عنصر آخر له وزن في القصة . هو القيمة الشعورية . فقد كان حديثنا إلى هذه اللحظة عين القيم التعبيرية . عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، إنما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعرية التي يرتفع إليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الإحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرهما وغاياتها . هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوئها . هناك للذي يتعمقه القصاص في النفس الإنسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم ، ولا بد من النظر إلى هذه الآفاق الشعرية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية ، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا يحيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « الباب الضيق والسفوفية الريفية » — على رغم ما فيها من شذو روحى — وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراى وشبح كترقييل » وبرنارد شو في « جان دارك وتابع الشيطان » . وبعضهم يقفنا — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سنتها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لا يحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، إنما يدعنا نقرب من خلال الشخصيات المعية إلى الإنسانية الخالدة — كما نرتسم في بصيرته — فتلك الحادثة جز . وكل ، وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبلغ بعضهم في الإبداع إلى الحد الذى تصبح نماذجه البشرية أبى وأحى من المخلوقات الإنسانية ، وتصبح أحواله ووقائعه سمة على السكون والدمر أوضح من الحوادث التاريخية . ومن هؤلاء تولستوى في « البحث » ، وتوماس هاردى في « تس » ، و « جود المغفور » ، ودستوفسكى في « المقامر » ، وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » . . . الخ

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال . وهذا البيان يفيدنا في تحديد ما نعنيه بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . إنما هو الواقع الأبدى — كما يبدو من

خلال الواقع الوقتى . وهو النماذج الإنسانية — كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية — وهذه آفاق القصص الكبير ، كما هى آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصص فى هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية . تقرأ « البحث » أو « تس » أو « جود المغمور » أو « المقامر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار . فتتسنى الأشخاص والحوادث فى النهاية ، لتذكر الضعف الإنسانى إزاء القوى الكونية والغرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكونى العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع فى القصة العربية الحديثة — منع فارق فى المستوى والمحيط — نجد « خان الخليل » لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرنى أن ألمح هذا الشبه العام فى اتجاه الآفاق أياً كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصص ، والقصة وليدة فى الأدب العربى . فحسبها أن تبلغ الآن ما بلغت فى فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة فى هذه الأيام فى اتجاهين : الاتجاه إلى الصراع الاجتماعى ، والاتجاه إلى التحليل النفسى . وليس لنا من اعتراض على أى اتجاه ، مادام لا يؤثر فى سمة العمل الإنسانية ، ولا يطغى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا فى محيطها . ولكن الغلو فى الاتجاه الاجتماعى كاد يحيل القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز فى معظم قصصه ، لا عملاً فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجرى فى تاريخ الحياة الطبيعى المرسوم . والغلو فى التحليل النفسى كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسى !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهرى للفنون ! وكذلك حاول بعضهم فى وقت ما أن ينشئ قصة رمزية ، فاتهمنا إلى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزى ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتغرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً . ولكن القصاص . القصاص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصاص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وإبهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولا . أما أن يحى قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً ، فذلك هو الافتعال ، فضلاً على ما فيه من مخالفة لطبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالفصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فتحسبه مخالفة لطبيعة الأشياء ، ومسألة تراد وإرادة ويعدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحى باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب المدارس الفنية على وجه الإجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وفوام كل عمل أدبي هو ، طابقة قيمه التعبيرية لقيمه الشعورية ، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة - كما قلنا - تهدف إلى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا

المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعورية . ومن هذه "اعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية لاشعرية — إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، أو يراد وضع إطار من وصف الطبيعة أو سواها تعيش في داخله لحظات حالة مشرقة أو كئيبة آسية ، في سياق القصة — وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه ، كان ذلك أكمل ، لأنه يساعد على نسياننا للؤلؤ ، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنا دون أن يعترضها تنسيق المفتعل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لأنها بطبيعتها لغة الخواص . ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على طبيعة اللغة وأسايلها . وخير ما يضرب به المثل على هذا التطويع أسلوب المازني في إبراهيم الكاتب ، وإبراهيم الثاني ، بل في سائر ما كتب من الأقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، إذا صحت النية ، وانتفى الكسل والمحال .

\* \* \*

أما الأقدودة فهي شيء آخر غير القصة . فليست الأقدودة قصة قصيرة ، وتسميتها هكذا Short story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نصلح في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية »<sup>(١)</sup> لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه . ليست الأقدودة قصة قصيرة وحجم الأقدودة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إنما يتعداه إلى طبيعتها ومجالها .

تعالج " قصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة ، ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتدرج معها فتصف كل ما وقع لها ، وتسترد إلى الشخصيات والأحداث التي اعترضت طريقها . فتصفها وتحللها ، وتدخل في السياق — المرة بعد المرة — شخصيات جديدة ، ومعالم طبيعية ، وحوادث تعترض مجرى القصة الأولى ، وتفرع إلى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها ،

---

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الأقدودة والرواية .

وتشمل على وجه العموم كل شخص أو حادث أو مناسبة أو منظر له علاقة بهجرى الرواية من قريب أو من بعيد ، مادام اشتغالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلاً .

أما الأقصوصة فتدور على محور واحد ، فى خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعرية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية .

ولا بد فى القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل إلى غاية مرسومة — كما قلنا — أما الأقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما فى لحظة ما ، فإذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعالج الأقصوصة حادثة ذات أثر معين فى حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم فى الأقصوصة هى آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى ، وأن تعتمد على تعبير لفظى حافل بالصور والظلال والإيقاع ، كالشعر ، لأن الفرصة التى أمامها للإيحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التى قد تغنى فى القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع . لذلك تسقط الأقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لأن الأقصوصة كلها تتركز فى الحركة السريعة والعبارة المشعة . وليس معنى هذا هو الأفعال فى السياق ليكون حاراً ، وفى العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الإمكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة نافية وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ فى الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الأقصوصة فى الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة ، وتصل بالنفس فى نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ، ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعرية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة



« رجل البحر » ، « القصص » هـ . أ . مانهود ، في مجموعة « من الأدب الفرنسي للزيات » . أو « قصصة » « دفن روجر مالفن » ، « القصص » « ناثاينيل هوثورن » ، في مجموعة « مختارات من الأدب الإنجليزي للبارني » ، أو « قصصة » « الصمت » ، « القصص » « أندرييف » ، في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » ، أو « قصصة » « حارس المنارة » ، « القصص » « سينكوكز » ، في مجموعة « الخطايا السبع لعلل آدم » ، أو « قصصة » « الأحمر » ، « القصص » « سومرست موم » ، في مجموعة « أمطار للسيدة أمينة السعيد » ، أو « قصصة » « رسالة من امرأة مجهولة » ، « القصص » « زفايج » ، في مجموعة « سخریات صغيرة لمحمد قطب » ، أو « قصصة » « ليرضى امرأته » ، « توماس هاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجاه في اللغة العربية » « قنديل أم هاشم » ، « ليحيى حتى . و » « وسوسة الشيطان » ، « لعبد الحميد جودة السحار » .

وهي حالات شعورية ترتفع إلى مستوى أرفع الحالات التي خالجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا ما في طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الأقصوصة بطبيعتها أن ترقى إليه من آفاق .

\*\*\*

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمي : « قصصة وقصة ورواية » . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا .. أما القصة فتكون وسطاً بينهما - لا في الحجم فالجزم لا يعنى شيئاً - ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . إنما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشار . وأضرب المثل بالباب الضيق لأنذريه جيد ، والمقامر لدستوفسكي ، لأن حجمهما متقارب مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات . فالباب الضيق تصلح مثلاً طيباً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، إذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما المقامر على صغرهما تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل .. وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

## التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملايساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير ببلغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى ١

هي أولا مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل . فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول ، ليمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني البكى ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات إلى حد أن تسقط جيلاً كاملاً بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه إلا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير إلى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار . في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفاً في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار بوضحه ومجمله .. الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحارى والجبال والوهاد ، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة — من ناحية المسرح — بمكان محدد ، لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر بي غابة أو صحراء أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة — في الغالب — إلى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالفيلم السينمائي .

---

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك ، ليستطيع الممثل أن يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الإنسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المخرج . ولهذا تجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة . فهم يريدون حركة يفعلون لها . حركة منظورة بقدر الإمكان ، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لأن الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج إلى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الأحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج إلى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير أو افتعال ، ودون أن تكون مع هذا ملة أو قاطعة للحركة الشعورية .

ولأن التمثيل حركة محسوسة ، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدود أشد مما تتقيد القصة ، لأن النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم أمام مشاهد حقيقية — لا تمثيلية — لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم واتصالاتهم . فإذا لم تكن الحوادث واقعية ، — لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية — انكشف الأمر وفشلت الوسائل المساعدة . وهذا يحتم — فوق واقعية الحوادث — أن يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الأبطال ومواقفهم وثقاتهم بقدر الإمكان . وإذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة ألزم وأشد ضرورة ، لأن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف اللعبة ، ويضيع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية ، كما يتحتم أن تكون الخاتمة متمشية مع سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد ، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله أن التمثيلية في حاجة إلى موهبة أخرى غير الموهبة القصصية .  
فالوهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراد . والموهبة في التمثيلية تنسيق  
وتقطيع وحركة .

وفي القصة تنسيق لا شك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي إلى نهاية  
معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولما كان المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو  
اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في  
الفجوات قبل الفصل الأول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في  
اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحى بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة إنسانية أو موقف إنساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة  
المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج إليها الكاتب ليخلق  
شخصاً ناطقة متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج إليها ليخلق شخصاً  
موصوفاً مرسوماً .

والبراعة في الحوار — تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان  
لفظاً واحداً — غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجمل الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن  
الجمل الزائدة في الحوار قد تطغى الموقف ، وتمل النظارة ، لأنها تبطل الحركة  
عن موعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ، وكثير من الحوادث  
يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخف حين يكون  
حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية  
ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل  
الموضوعات هي موضوعات قصصية . سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت  
هذه الحركة في الخارج أو في الشعور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت  
مشاعر . فتملك القصة مثلاً أن تستنفد أربعمائة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد  
أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء

الأفراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تم كنها  
و تدخل الشخصية الإنسانية . أما التمثيلية فلا تملك هذا . لا بد من حركة .  
وحركة منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة  
تفقد حرارتها وتتل النظرارة .

ومن هنا يتعين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيلات أن تعالجها .  
فهو الموضوعات الواقعية على وجه الإجمال ، والتي يكون مجالها هو الأرض بل  
رفعة محدودة من الأرض ، والتي تكثر فيها الحركة الإنسانية المحسوسة على  
قدر الإمكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية .  
لأنها تستعوض بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية .  
فتدخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة وهما قوامها الأصل .

ولذلك أخفقت تمثيلات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس  
مرجع هذا الإخفاق إلى الإخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب إلى خروج  
هذه التمثيلات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير  
في التمثيلية . وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظرارة . بخلاف  
الفنون الأدبية الأخرى التي أداتها اللفظ وحده .

نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الأدبية المطلقة . ولكن لنقرأ لا لتمثيل . أي  
لتأخذ وضع القصة . إلا أنها لكي تنال مكانها هنا يجب أن تضم إلى قيمتها الذهنية  
قيمة شعورية إنسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الإيجاء الشعوري مشيرة  
للاتفعال ، وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لا تحمل من الرصيد  
الشعوري جواز المرور إلى سجل العمل الأدبي ، الذي هو كما أسلفنا : « تعبير  
عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

\* \* \*

ويحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى الواقعية ، الذي نعنيه هنا . فليس  
الإنسان السوي هو فقط الإنسان الواقعي ، بل كذلك الإنسان الشاذ ارتقاءً  
ومهبوطاً . وصحة ومرضاً . فكبت وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن

الفس وروميو وجوليت . . . كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون <sup>(١)</sup> . لأن الشار  
طبيعي كذلك ، مادام الشذوذ داخل في دائرة الطبيعة الواقعة

نعم إن هناك ميلا الآن إلى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية  
الواحدة . لأن الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً  
من أن الشخصية الإنسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة  
والشريرة ، والعناصر الوضيعة والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود  
خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن ينتفع الأدب مما تكشفه الدراسات  
والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا ينبغي أن اتجهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو  
الذي يطبع الشخصية . فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً  
واضحاً في بعض الأحيان ، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته  
بلا قمع ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا  
عنها من قبل . فيستوى بعد ذلك أن يكون تاريخياً أو حاضراً أو مستقبلاً ، مادام  
العنصر الإنساني الواقعي ملحوظاً فيه . ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب  
الاجتماعية من تقييد الأدب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة  
خاصة ، أو تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده .  
وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات  
المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر إلى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية  
الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على أساس تأثيرات الفنان الذاتية لا على  
أساس إحاء مفتعل وتوجيه من خارج النفس .

\* \* \*

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير ، يكشف اللعبة

(١) لم آخذ هنا بالامطلاحات الأجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما  
نظرت إلى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية »  
بمعنى جائزة الوجود .



وبضیع الجو التأثیرى الذى تحاولہ التمثيلية ، فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرى . وإذا كان من غير الجائز أن ينطق الرجل العامى بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغى ألا تنطقه بلغة كبار الأدباء .  
واللغة العربية - ولو أنها لغة الخواص - يستطيع تطويعها للمستويات المختلفة كما أسلفنا فى القصة . وهذا التطويع هنا ألزم ، لأنه جزء أساسى من كيان التعبير فى التمثيلية .

وهذا يسوقنا إلى التمثيلية المنظومة . وفى اعتقادى أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب التمثيلية شعراً ، لا بروحه العامة ، ولا بالموضوعات التى تتناولها التمثيلية . فلم يعد من الطبيعى أن يعبر الشعر عن غير اللحظات الفاتقة فى الحياة كما أسلفنا . والتمثيلية التى تمثل الواقع الطبيعى ليست كلها لحظات فاتقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها الحاضرة موضوعات عصرية فى الغالب . لأن هذه هى أسبب الموضوعات .

وبجوز فى بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة فى التمثيلية شعراً إذا كان موضوعها تاريخياً أو عاطفياً . ولكنى لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين أو ثلاثاً يتخاطبون بالشعر ، لا فى هذا العصر ، ولا حتى فى العصور القديمة ، إلا أن الموقف فى هذا العصر أعجب والتزوير أوضح . . لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات !

## الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الأدب . انفصل عن علم التاريخ ، ودخل عالم الأدب من باب الطاقة الشعورية التى يبثها الأديب فى موضوعه . والقيم الفنية التى يضمها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الأدبى : التجربة الشعورية ، و « العبارة الموحية عن هذه التجربة » ، لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو فى عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الإنسانية التى خبرها بنفسه أو فى قراءته ، ومحاوله استنقاذ الملاحظات التى أساطت بحياة بطله وذهبت فى تيه الوجود ،

واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلاحضة . . . كل هذا يجعل عنصر التجربة الشعرية ، ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . أما القيم التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعرية على هذا النحو من القوة والوضوح .

فإذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، أو من أحدهما ، استحالت سيرة أو تاريخاً بعيداً عن عالم الأدب . فجرد سرد الحوادث والوقائع - مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق - ليس هو الترجمة ، إنما هو المادة الخام التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الإنساني الذي وقعت له ، ويجعله يعيد تمثيلها كما لو كان حياً . مركباً نحن القراء نشهده مرة أخرى يقوم بما قام به في الحياة ، ويعترض طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

للقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة في فنون الأدب الأخرى . فاللفظة المشعة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات أثر في خلق جو الحياة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة . والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدوماً . فهو الذي يحكي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذي يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش .

وليست الشخصية الإنسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما الممالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضوياً ، وتشب وتهرم وتشبخ ، ويقع لها من الحوادث ما يقع للأحياء ، وتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحياء . وترجمة « إميل لدفيج » للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنا بليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجم . ليست واحدة منها بما ينطبق عليه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الأساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالتها على هذه الخصائص ،

دون الدخول في تفاصيل حياته ، وتلعب خطاه . وكتب « العبقريات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة إلى حد أن خطأ هنا وخطأ هناك في الصورة يبرز الملامح ، ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية . معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أمداً طويلاً . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقته ونصاعة تعبيره . ولهذا نعد تلك « العبقريات » أحسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة — على ما فيها من إبداع — ليست مأمونة . لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلطة في سمة إنسانية ، لافى حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لأن الشخصية الإنسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال . فالأكتفاء بالسمات البارزة ، والخصائص الكبيرة ، والحوادث المختارة ، لا يكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميع ملبساتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما عاشها أول مرة . أى لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن إليها في رسم خطوط الشخصية الأساسية قد تقود إلى أخطاء أساسية في تصويرها ، وتنتهي إلى صورة مضللة أو محزنة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » ، وفي « الصديق أبوبكر » ، وفي « الفاروق عمر » . ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عملية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى ، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات . ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعمل في نفوس محمد أو أبي بكر أو عمر أو كثير من الشخصيات الأخرى التي عاشت في هذا الإطار .

والقارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الإنسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحياة فيها ضئيل . ويصعب احتسابها « عملاً أدبياً » بالمقاييس التي أسلفنا إلا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهى طريقة شفيق غربال فى كتابه عن « محمد على الكبير »  
يرسم فيها الشخصية نعلنى فى ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب  
التارىخى فى السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمته معينة -  
كما يصنع العقاد - ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة  
- على طريقة هيكل - فهو يختار منها على الترتيب التارىخى ما يصور شخصية  
البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله فى هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب إلى علم التاريخ منه إلى فن الأدب . لأن إحياء  
الشخصية كأنها تعيش وتعانى التجارب الشعورية وتتفعل بها ، وتؤثر فى سواها .  
كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل إنما أراد تأريخ  
سيرته . وهذا ما يبعدها عن فطاق الأدب إلى فطاق التاريخ .

بقى لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به أن  
يكون بحثاً أدبياً خالصاً . إنما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين فى كتابه :  
« مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الأدب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان  
« البحوث الأدبية » إنما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويرى » . فالمؤلف  
يرسم فى الطريق بعض ملامح الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التى صادفها ،  
ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلق الحياة على هذه  
الانفعالات والاستجابات ؛ ويدخل فى ذلك بعض الدراسة الأدبية لمخلفات  
هذه الشخصية . وهذا « عمل أدبى » له من خصائص العمل الأدبى التجربة الشعورية  
والتعبير عنها فى صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكن تحدثنا عنه تحت  
هذا العنوان !

ولعل كتاب « جبران » لميخائيل نعيمة قد حقق سمعة القصة فى الترجمة ،  
ولعله الوحيد فى المكتبة العربية من نوعه فى تحقيقها . ولكننا لانسى ظروف  
الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهى ظروف لم تتح  
لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شىء بالذكريات الشخصية الحية .

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحي الكامل لا يزال ناقصاً في المكتبة العربية . وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشعرية إلى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الإدراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية .. وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه في الحياة ، كما صنع ميخائيل نعيمة !

## الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الأدبي نطلق عليهما لفظ « المقالة » وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فأحدهما انفعالية والأخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب أن نفرق بينهما في الاسم بدل أن نفرق بينهما في الوصف ، فتقصر لفظ « المقالة » على النوع الثاني ، ونسعى النوع الأول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة إيضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .  
الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتياز حداً خاصاً . والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، الاهتمام إلى الصورة اللفظية التي تتفق بإيقاعها وظلالها ومعانيها مع الجو الشعوري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى يبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي إلى حصره في « اللا شعور » .

وحقيقة إنه لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى نصل إلى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، وقلما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مهمة ، وأحاسيس مناسبة . إلا في شعر الفكرة .

ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل ... كل هذه السمات يمكن أن تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية ، وكثيراً ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من الترافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوى من الإيقاع والتنغيم .

أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء . وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها . قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر . وليس الافعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » ،

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكنني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلعلها تعود إلى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت لتزيد تلك المودة غير تأصل وجمال وتقاوة ، حتى إنها لتبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيام . فإذا ما انحجبت عن الصخور ، أو انحجبت عني ، ثم أتيج لي أن أعثر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله أو حجمه أو لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفعني إليه . فإذا تمسكنت من لمسه لمسته برقبتي ولحفة ومحبة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه وهدرته ورزاقته ومودته .

« ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذي حاجة حاجته إذا كان في قضائها خير للحاجة والمحتاج ، كانت رفيقة بي وسخية عليّ إلى أبعد حدود الرفق والسخاء ، فقد باركتني بثروة لا تقاد لها من الصخور التي يندر أن يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكى عليها من أصدقائها والمهجورة من أبنائها لوفرة غذاها بالصخور . ففي جبهة « صنين » وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهكة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ، والمتفرقة على مناكبها بكل ألوان الشمس والأقمار والامسية والأسحار ، ووهج الهجيرة وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ .



ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » ،  
 « أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تدر تحت أقدام الدهر ؟ أهكذا تطوين الأجيال  
 ولا تحفظ لنا سوى اسم تخطه على صفحتها بماء بدلا من المداد ؟ أينطقى هذا النور  
 وتزول هذه المحبة وتضمحل هذه الأمانى ؟  
 « أيهدم الموت كل ما نبنيه ، ويذرى الهواء كل ما نقوله ، ويخنى الظل كل ما تفعله ؟  
 « أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض  
 لاحقا بالماضى ، ومستقبل لا معنى له إلا إذا ما مر وصار حاضرا أو ماضيا ؟  
 « أهكذا يكون الإنسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر  
 فسيات الهواء فتطيفته ويصبح كأنه لم يكن .  
 « لا لعمري . حقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداءها في الرحم ، ولن  
 يكون منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا  
 العمر الدنيوى مع كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التى ندعوها الموت الخفيف ،  
 حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى ببقاء الله .  
 « فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا ، ويحفظ صدى  
 كل قبلة مصدرها المحبة ، والملائكة تحصى كل دمة يقطرها الحزن من مآقينا ،  
 وتعيد على مسمع الأرواح السابحة فى فضاء اللانهاية كل أنشودة ابتدعها الفرح  
 من شواعرنا .  
 « هناك فى العالم الآتى سنرى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا .  
 وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التى نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط .  
 « الضلال الذى ندعوه اليوم ضغطا سيشهر فى الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة  
 سلسلة حياة ابن آدم .  
 « الاتعاب التى لا تكافأ عليها الآن ستجيا معنا ، وتذيع مجدنا ، والأرزاء التى  
 نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .  
 « هذا ولو علم « كيتس » ذلك البلبل الصداح أن أناشيدته لم تزل تبث روح  
 محبة الجمال فى قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبرى : هنا بقايا من كتب  
 اسمه على أديم السماء بأحرف من نار » (١) .

(١) تعليقا على قول كيتس : احفروا على لوح قبرى : هنا زقات من كتب اسمه بماء .  
 م - ٧ النقد

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤدبا إلينا  
« فكرة » ما ، إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ،  
انفعلت بها أحاسيسهما كما يتفعل الشاعر بإحساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا في  
صورة لفظية تناسب كانياسيه ، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .  
وهنا ولا شك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للإيقاع ، لأن هذه الخواطر  
أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع  
المصور أن يستنفدها ، ولا يحتاج إلى إيقاع النظم الواضح المقسم ، لأن طبيعتها  
أقل انفعالا بحيث يغنى فيها هذا الضرب من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الأسانيد ، وتتناقض  
عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغنى فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في  
معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر ما نكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل  
السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان يصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

« من العناية الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع  
من الأدب وإنكار نوع آخر . فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب  
أن يتطوى فيه .

« يقال مثلا إن الأدب ظاهرة اجتماعية ، أو يقال إنه ظاهرة اقتصادية أو  
ظاهرة بيولوجية ، أو غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك أن تقول عن ظاهرة  
من الظواهر أو عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف أن ينتهي  
بك إلى باب « مخلق على نوع من أنواع الآداب .

« ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها ، فلا يستوعبه مذهب ولا يستغريه  
أسلوب .

« قل مثلا إن الأدب ظاهرة اجتماعية ، فماذا في هذا ؟

« إن المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في أربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام أو بضعة أعوام .

« ومن الجائز أن ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة ، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة ، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفاً كيف تكون .

« وليس أضرّ بالمجتمع مثلاً من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار أن يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج إلى العلاج .

« فإذا قلنا إن الأدب مسألة اجتماعية فما الذي أبجناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمناه ؟

« بل أنت مستطيع أن تشيد بالأدب الذي يسمونه أدب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

« فإذا جاز في المجتمع أن تفرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تفرس فيها التفاح والكمثرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه أن تنظم الشعر وصفاً للأزهار والبساتين .

« وإذا جاز في المجتمع أن تنشئ مصلحة للآثار لا تبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه أن تصف أبا الهول بمقال أو عدة مقالات ، وجاز فيه أيضاً أن تحكى تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف أن يقال إن الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وإن الأمر لو وكل إلى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الأشياء .

« فقد عرفنا الأدب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك الموانع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الإنسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الأوقات .

« على أي موضوع كان الأدب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟

« إنه كان يدور على جلاحم أبي زيد الهلالي والزناقي خليفة والوزير سالم وسيف  
ابن ذي وزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .

« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية إلى  
الأيوبية إلى دول المماليك إلى الدولة العلوية .

« واختلفت الأحوال الاقتصادية من وواج النقل في تجارة المشرق والمغرب  
إلى انقطاع الصلة بينهما إلى نشأة الزراعة القطنية إلى تجدد المعاملات التجارية بين  
القارات الشرقية والغربية .

« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الوزير سالم على  
نسخها الأولى ، وقصة الذوين والتابعة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت  
تسمع قبل ذلك بثلاثة أو أربعة قرون .

« وهذا هو رأي الشعب في الأدب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لأن  
هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ،  
ولأن قبائل بني هلال وبني تغلب وبني من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على  
الدولة الحاكمة ، ولا كانت الدولة الحاكمة معترضة بهم أو جارية في نظام المجتمع  
على مثالهم .

« فلماذا أقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يعمل سماعها سبعة قرون  
أو تزيد ؟

« وإذا كانت الأفلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون  
في قبضة رأس المال فشاعر الرماية الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء إلى مطلع  
الفجر تراه في أي قبضة كان ؟ .. وما هي المناورات المصرفية أو البرجوازية أو  
الحركية أو الاسترخائية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن  
الكلام في الرغيف والفول المدمس إلى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعى  
وسعدى وآخرين وأخريات ؟

« إن هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وإن غرام الشعب بها حقيقة واقعة ، وإن  
ثبانه على الافتتان بها مع اختلاف الدول والأحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة  
حقيقة واقعة .

« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة ؟  
وأى فرق بين الأخذ بذلك التعريف وإهماله غاية الإهمال ؟

« أليس المقصود بالأدب الشعبي أن يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود أن يلقي القبول والإقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به أن يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام  
أو المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طوعية من الناظم إلى المستمعين بغير تسليط  
ولا إكراه ؟

« بلى . . . وكل أولئك كان موفوراً للملاحم الطلالية وما جرى مجراها ،  
فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف  
والقول المدمس ؟ ومن الذى أكره الشعب على طلب هذه المعاني والإعراض  
عما عداها ؟

« جواب واحد لا سبيل إلى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التى يلفظ بها  
أصحاب الأمر والنهى فى تعريفات الآداب .  
« وذلك الجواب هو شعور الإنسان .

« فالشعب « إنسان » قبل كل شيء ، وتقس الإنسان تهز فى كل زمان  
لأريحية البطولة والغزل ، وتجرى فى ذلك على ستة الحياة التى لاسنة غيرها للأدب  
والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت أحوال المعيشة ، واختلف  
الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع إلى ملاحم أبى زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء  
والسلام ، وكان يستمع إليها وهو مهدد بالمجاعة والوباء ، ولم يكن من هم الحاكين  
أن يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا أمامهم قدوة المجازفة والهجوم على الموت  
والخطر ، ولعلمهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يعلمون من هو أبى زيد ولا يسمعون  
باسمه ، بل لعلمهم منعوا الجلوس على القهوات التى تنشدها تلك الملاحم مرات بعد  
مرات منعاً للضوضاء والشجار ، وهم لا يدرون من أسبابه الكثير أو القليل .  
« ثم بطلت ملاحم أبى زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر فى البراري الأمريكية ،

أو خلفتها بطولة العصابات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاة البقر ولا للعصابات  
دولة تروج لها الدعوة في وادي النيل ، ولم يكن إقبال الشعب على هذه الملاحم  
بعد تلك الملاحم لأنه ( تأمر ك ) بعد أن تعرب ، وإنما حلت دار الصور المتحركة  
محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل كما كان ، لأنه حياة يفهمها الحي كائناتاً  
ما كان القاتلون والمثلون .

• وإذا انحدرنا من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والنبات .

• فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور ؟  
• إتنا تخيل في هذه اللحظة رحانا من أصحاب البرجوازيات والاسترخائيات  
والانتهازيات قد شال بأنفه وصمر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء الناس الذين  
يسألون أمثال هذه الأسئلة الفضولية ويخفى عليهم أن الأمر متعلق بالقاح والتناسل  
ووفرة الغذاء في الربيع !

• وأقادم الله وإن لم يفيدونا شيئاً .

• ولكنهم مسئولون بعد ذلك : لماذا يغنى العصفور ياترى إذا شبع ؟ أليس  
الشبع هو المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغنى إذا تغزل ؟ أليست الغريزة الجنسية  
هناك ؟ ولماذا تضيع الطبيعة وقتها في تزويق أوراق الفول ؟ أليس هذا ترفاً  
برجوازياً استرخائياً مظهرياً إلى آخر هذه المنسوبات ؟  
• ما عهدنا في تاريخ الإنسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط إليها - متفتحين  
بكبرياء الجمل - من يسمون أنفسهم بالتقدميين .

• وما عهدنا أحداً أشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة  
على الشعب ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فإذا  
كان المجتمع - الرأسمالي ، يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفطع من  
ذلك قسوة من يجرده من الشعور الإنساني ويفرض عليه أن يجمل معاني البطولة  
والعاطفة لأنه فقير ... وإذا كان المجتمع - الرأسمالي ، يفرض على الفقير أن  
يعمل لقوته فأفطع منه قسوة من يفرض عليه أن يقرأ لقوته ويتريص لقوته  
وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في الفن ولا في  
الأدب ولا في الواقع ولا في الخيال .



« لقد كان أجهل جاهل من المستمعين إلى ملاحم الهلالي والزيئي تسالم إنساناً  
أكرم من هؤلاء التقدميين الذين يرسمون الأدب طريقه والحياة طريقها . وهم عالة  
على الأدب وعلى الحياة .

« وسيعاد تعريف الأدب على ألف صورة : مسألة اجتماعية ثائرة . ومسألة  
اقتصادية تارة ومسألة حركية أو سكونية تارة أو تارات . ولكنه لن يتمتع  
بذلك عن موضوع ولن ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من  
شعور الإنسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن الغلب الشبالي فيحدثنا عن قريب ،  
ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ،  
ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدبس ،  
ما دام إنساناً يرجع إلى نفسه ، فيلس مذبت الفول وزهرته من تربة الحياة ،  
ويقول المؤلف بعنوان « منهج الأدب الإسلامي » .

« الأدب - كسائر الفنون - تعبير موح عن قيم حية يفعل بها ضمير الفنان .  
هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس ، ومن بيئة إلى بيئة ، ومن عصر إلى  
عصر ، ولكنها في كل حال تنبثق من تصور معين للحياة ، والارتباطات فيها  
بين الإنسان والكون ، وبين بعض الإنسان وبعض .

« ومن العبث أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامة من القيم التي تحاول  
التعبير عنها مباشرة ، أو التعبير عن وقعها في الحس الإنساني ، فإتينا لو أفلحنا  
- وهذا متعذر - في تجريدنا من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات  
خاوية ، أو خطوط جوفاء ، أو أصوات غفل ، أو كتل صماء .

« وكذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ،  
والارتباطات فيها بين الإنسان والكون ، وبين بعض الإنسان وبعض ، ويسئري  
أن يشعر الإنسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لأن هذا قائم في نفسه  
على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والإسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها . فمن الطبيعي إذن أن  
يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية الإسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشطة ، تملأ فراغ  
النفس والحياة ، وتستنفذ الطاقة البشرية في الشعور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ،

فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشئ سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والأشواق . فكل تأمل هو إدراك أو محاولة لإدراك طبيعة العلاقات الكونية أو الإنسانية . ونؤكد للصلة بين الخالق والمخلوق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لإنشاء هدف ، أو لتحقيق هدف ، مهما علا واستطال .

« وقد جاء الإسلام لتطوير الحياة وترقيتها . لا للرضى بواقعها في زمان ما أو في مكان ما ، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من درافع وكوابح ، ومن نزعات وقيود ، سواء في فترة خاصة ، أو في المدى الطويل .

« مهمة الإسلام دائماً أن يدفع بالحياة إلى التجدد والتطور والرقى ، وأن يدفع بالطاقات البشرية إلى الإنشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا يتوسع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها ، فضلاً على أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه .

« إن الإسلام لا ينكر أن في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك أن في البشرية قوة . ويدرك أن مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينه .

« والأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي للحياة قد يلم أحياناً بلحظات الضعف البشري ، ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من هذه هذه اللحظات ، وإطلاقها من عقال الضرورة وضغطها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » ، إنما يصنعه متأثراً بطبيعة التصور الإسلامي للحياة ، وبطبيعة الإسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها ، وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة أو فترة .

« والنظرية الإسلامية لا تؤمن بسلبية الإنسان في هذه الأرض . ولا بضالة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه ، ولا يملأ فراغ مشاعره

وحياته باطراف اللذائذ الحسية أو بالتشهى الذى لا يخلق إلا الفلق والحيرة  
والحسد والسلبية . إنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة ، وبإلا  
فراغ حياته ومشاعره بالأهداف البشرية التى تطور الحياة وترقيها ، سواء فى ضمير  
الفرد أو فى واقع الجماعة .

• وليست الخطب الوعظية هى سبيل الأدب أو الفن المنبثق من النصور  
الإسلامى . فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً قنياً بطبيعة الحال .

• كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هى تزوير الشخصية الإنسانية  
أو الواقع الحيوى ، وإبراز الحياة البشرية فى صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو  
الصدق فى تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة فى الإنسان . والصدق كذلك فى  
تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر ، لا بقطع من الذئاب .

• والأدب أو الفن المنبثق من النصور الإسلامى أدب أو فن موجه ، يحكم  
أن الإسلام حركة تطوير مستمرة للحياة ، فهو لا يرضى بالواقع فى لحظة أو جيل  
ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع . فمهمته الرئيسية هى تغيير هذا الواقع وتحسينه  
والإنحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

• وقد يلتقى فى هذا مع الأدب أو الفن الموجه بالتفسير المادى للتاريخ .  
يلتقى معه لحظة واحدة . ثم يفترقان .

• فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية فى ذلك الفن . أما الإسلام فلا  
يعطى الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ، لأن نظريته إلى أهداف البشرية أوسع  
وأرق . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعى ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو  
البذاذه . وهو يعمل — فيما يعمل — لمسكحته وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته  
التطويرية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة فى تكريم الإنسان ورفعته عن درك  
الخضوع للحاجة والضرورة ، وإطلاق إنسانيته المبدعة من الانحصار فى الطعام  
والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

• فالمحور الذى تدور عليه حركة التطوير فى الفكرة الإسلامية هو تطوير  
البشرية كلها . ودفعها إلى الانطلاق والارتفاع ، وإلى الخلق والإبداع . وفى الطريق  
بإلآام الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .  
• إنه لا يحقر آلام البشر ، ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لإزالتها ، لا اعتباره

أن الحق ذاتة قيد يحول دون انطلاق البشرية إلى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدثنا عنه في غير هذا الموضع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الأدب أو الفن الإسلامي أدب أو فن موجه . موجه بطبيعة التصور الإسلامي للحياة وارتباطاته الكائن بشئ فيها ، وموجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع ، وللترقى والارتفاع . ولست أعني التوجيه الإجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة ، هو وحده سيلهمها صورا من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة . » وأخيراً فإن الإسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تعبر عنها هذه الفنون . ويقم مكانها — في عالم النفس — تصورات وقيم أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جمالية إبداعية ، وعلى إبداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة التصور الإسلامي ، وتشكف بخصائصه المميزة .

\*\*\*

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلاً . فهو بحث عن « النقد الأدبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل إلى نهايتها في نهاية الكتاب . والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارئ إلى نتیجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، ويختم فصولة متعاقبة .

والبحث طويل أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الأدبية ، ويكاد ينسأخ منها ، ولا يمكك به في الصف إلا أن يحتوى على تجارب شعورية ، كما في البحوث الأدبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الأدبي » كالقصيدة سواء بسواء .

# قواعد الفن الأدبي

## بين الفلسفة والعلم

الأدب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والأدب (١) . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . فغايتها الأولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والأحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها .

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الأدب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لأن هذه الفنون جميعاً ترجع إلى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الأبحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم إلى إقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع أفلاطون ومن بعده أرسطو — على ما بينهما من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاهاً معاً كان اتجاهاً فلسفياً — وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ العلم يشارك الفلسفة النظرية مكانتها ومركزها . ثم تفرع اتجاهاته فنتج اتجاهاتاً طبعياً ، واتجاهاتاً بيولوجياً ، واتجاهاتاً نفسياً .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر

---

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بنية فنون الأدب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكأنها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

البشرى او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفنى تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكرى العام .

أما فى النقد العربى فقد حاول ، قدامة بن جعفر ، ( وأخفق ) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية فى النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة فى خطواتها الأولى ، التى كانت بالقياس إلى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندما تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة فى أوروبا ، فظهر كتاب « الأدب الجاهلى » لطف حسين متأثراً فى اتجاه البحث لا فى طريقته بفلسفة ديكارت . كما ظهر للعقاد كتاب « ابن الرومى » حياته من شعره ، متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية . وظهر كتاب « فجر الإسلام » لأحمد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدأت مثل هذه التأثيرات فى كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد إلى أول الحديث ، فنذكر أن بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفنى ، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية ( وبخاصة نظريات الجمال ) ثم طفا العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على أسس العلم ، وبخاصة علم النفس فى الأيام الأخيرة .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو فى تطبيقه . وسنتناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات ( فالتفصيل متروك لماكانه فى القسم الثانى من هذا الكتاب ) قبل أن نتحدث عن : مناهج النقد الأدبى .

\*\*\*

إن إقامة قواعد النقد الفنى على أساس من الفلسفة قد يجدى فى توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلاً بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص فى تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية — وهى مادة الفلسفة الأصلية — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا أن نضرب المثل بما أدت إليه نظرة أفلاطون الفاسفية إلى الفن ونظرة أرسطو . فبناء على نظرية أفلاطون فى « المثل » ، القائلة بأن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما



نكتسب حقيقتها من الأفكار ، التي تمثلها وهي المثل ، .. رأى أين «الشيء» ،  
تقليد للمثال ، وأن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد  
فلا حاجة إليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل  
الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لضرورة لوجوده في المدينة الفاضلة ،  
نعم إن تلميذه أرسطو قام ينافع عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضاً .  
ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعده شعراً — وهو أصل  
ألوان الشعر في الشعرية — ولذلك قال إن الشعر حكاية لأعمال الرجال ، وإن  
الشاعر لا يجوز أن يتحدث عن نفسه ١١ وهذا خطأ جسم منشؤه أن فلسفة أرسطو  
كانت متأثرة بنزعة العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم  
الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتماداً ظاهراً  
على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر ، لشدة إحكام الفواصل في  
ذهنه بين الأنواع ١١١ كذلك يمكن أن نشير هنا إلى محاولة «قدامة» في تقسيم  
الشعر إلى ثمانية أضرب تقسماً «منطقياً» وإقامة قواعد الجمال فيه على أسس عقلية  
تفسد الشعر إفساداً .

وهذه الأمثلة كافية لإظهار الخطأ في إقامة قواعد النقد الفني على أساس «الفلسفة»  
أو «المنطق» . أما ربط هذه القواعد إلى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا شعر  
شيئاً غير توسيع آفاق النظر إلى الفن والجمال . أما إذا أريد أن تكتسب هذه  
القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لا تزال غامضة ، يصعب  
فيها التحديد والإيضاح ، وربط النقد الفني إليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط  
قواعده ، وتوضيح حدوده ١

أما الاستعانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلمما فائدتهما  
بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن ، وأن هناك  
اختلافاً أصيلاً بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية ، لأن مادته التي يعالجها  
تتصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن  
يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسيين التي دعاهم إليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم  
النفس . هذه الغلطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة .

إن المادة التي يشتغل بها العالم الطبيعي هي الأجسام الجامدة ، فمن المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد حاسمة ، لأنه يملك أن يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة تظهر أنها لا تتصرف في جميع الأحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل ١١

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الأجسام الحية ، وهذه من المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب المعملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسى فهي المشاعر والأحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المجرب بجميع الظروف والملايسات ، وأن يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي أو العالم البيولوجي . فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فن الواجب ألا يندفع النفسيون في هذه الأحكام .

وإنه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلى في قواعد النقد الفنى على أساس علم لا يستطاع الجزم فيه بشئ . إلا وهناك احتمال أن تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ، وقد تغيره من الأساس .

\*\*\*

وللطريقة التاريخية في النقد الفنى قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لأنها لا تملك وحدها ، ولا بإضافة الدراسة النفسية إليها ، أن تفسر لنا العمل الفنى تفسيراً كاملاً ، وإن أوضحت بعض الملايسات التي أحاطت به ودفعت إليه ولونته . ولعل المثال هنا يكون أكثر إيضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن إلى أن تعتمد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع إليه الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية إلى أن تعد الأثر الفنى ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ، واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيها تسمية العقد النفسية ، للكشف عن ظروف العمل الفنى ودوافعه التي توجد وتلونه . وقد سلك العقاد في كتابه عن شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة ، الطريقتين معاً ، فأثبت أولاً أن الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الأوان .

وأن عمر بن أبي ربيعة لبي هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية ، ثم تحدث عن د نفس ، عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له د الطبيعة الأثرية ، وأنه متغزل لا عاشق ، وأنه ابن بيته المترقة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام إلى هنا صحيحة ومأمونة لأنها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيت التي نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تحليل د الطبيعة الفنية ، للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك التجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لا تبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأثرية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لا تصل إليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً : إن المتنبي كان يعاني حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ نغره في كل شعره ، وقد نعال به ميله إلى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لا يعال لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟ بل لا يعال لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الأسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه . إن اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلله الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص .. كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقد حاول أمين الخولي مثلاً أن يرد اتجاه المعري إلى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعوره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدنا

---

(١) فرويد يقرر : د أن التحليل النفسي لا يمكن أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته لبوناردو لم يدرس فيه الإنسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو إنسان ، مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

هذا في دراسة طبيعة المعرى الفنية ؟ لا شيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . ( على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع ) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني أيضاً فهي خارج الدائرة كذلك . ولعلنا ننتهي من هذه الأمثلة إلى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني أو إلى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء .

\*\*\*

ثم نعود إلى اصطلاح « قواعد النقد الفني » . فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعد الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافًا في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الأدب بالألفاظ والعبارات ، ويعبر التصوير بالألوان والخطوط ، ويعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالأحجام والأوضاع . وتحكم الأداة في اختيار الموضوع . فالأدب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، أو حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالألفاظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان . ومن هنا كانت موضوعات الأدب : الشعر والقصة والأقصوصة والتشيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . . كلها حركات في الطبيعة أو في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الأدب والتصوير أو النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فإذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحالها مناظر ومشاهد ثابتة ، لأن الأدوات الميسرة له تحتم عليه

هذا دون سواء . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لأن أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيّل مثلاً أن مصوراً أو مثلاً حاول أن ينشئ قصة أو ترجمة حياة أو تمثيلية ! إنه تصور مستحيل . لأن هذه الموضوعات حركات متتابعة وليست مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت . ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الأدبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الأدب الأخرى لا تحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة . فالإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي متساويان في الأدب . وهما جزأ أساسي في التعبير . لأن الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الأدبي . والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تمييزه بدل الأذن ، وتلاحظه في تناسق الألوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في الانحناءات والأوضاع والأبعاد . ولكن الإيقاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ «التناسق» ، وما تزال لكل فن خصائصه . والإيقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنظيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن ، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها ، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها . فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ولنفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الأربعة أن تتناوله بالتعبير . ففي الأدب يتاح للأديب أن يبدأ موضوعه من أول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر . وأنفاس الهواء والأحياء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح العاصفة والشجر المجنون الحركة . والأحياء المذعورة الهاربة . . إلى آخر مظاهر العاصفة المتناثرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتعال السكون . وقد يربط

بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . إلى نهاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الآداة المهيأة له أن يراعى دلالة الألفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع إيقاعها الموسيقي في الأذن ، والإشعاعات الخيالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الألفاظ والعبارات ، ليستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثيرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل إلى الآخرين هذا كله ، ويشير في نفوسهم انفعالاتاً معينة ناشئة من إيهام التعبير المؤثر . فإذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاجتاج إلى عشرات اللوحات المتتابعة ، وفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، ومجاله هو المشاهد الثابتة . وطبيعة الآداة الميسورة له لا تسمح له إلا باختيار منظر ثابت واحد يوحى بالعاصفة في لحظة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب ، فيرسم إنساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة أو طائر مهيب الجناح ينحن للعاصفة . ثم نجد في الألوان ما يعبر به عن المنظر الحسي والآخر النفسي معاً . ثم يستعين بالحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا إلا مثلاً بطبيعة الحال . فالتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنها جميعاً مقيدة بهذه القيود : قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ، وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثيرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالألوان والخطوط عن المعاني والإيقاع . وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده إلا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسه ، مضافاً إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكن الآداة الميسرة للموسيقى ، وهي الأصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لا يملك إلا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الأثر النفسي الإجمالي الغامض ،

لأنه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية في الأنغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الأثر مختلفة عن الأخرى ، لأن طريقة الأداء . . . أى طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد أن يتناول طريقة استخدام الأداة الخاصة بكل فن . وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاها ذات قيمة أساسية في الحكم — فلا بد أن تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني ، وإن صلت بعض أثنى . في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . أى لدراسة الإطار وحده لا ذات الموضوع .

• • •

لا بد إذن من إفراد الأدب بقواعد نقد خاصة به تتماشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته ، وطريقة استخدام الأدوات . وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على أننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة إلى تفصيل خاص في قواعد النقد الأدبي . فليس الأدب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الألوان — وأقصوصة وقصة ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحث . . . ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته . وعلى هذين الأساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا أردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في تفصيل السابطة . فهي الطريقة التي تواجه كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه . وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الأدبي لذات الموضوع الأدبي .



أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنسكتفي منها بأن تكون إطاراً للعمل الأدبي ، تعين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تغني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر إلى قيمه الشعورية وقيمته التعبيرية مباشرة .

وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودها المأمونة وفي مواضعها المناسبة . . فن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الأدبي من جميع نواحيه .

هذا بيان يجل لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الأدبي » ، في القسم الثاني من الكتاب ، بتوسع وتفصيل .

---

# مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الأدبي ، يجب أن نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد أو تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات . ولا يهدف إلى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، وإعطاؤها سمّة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الإمكان . وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية بطبيعتها لطبيعة الأدب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع أن نقرر أن غاية النقد الأدبي ووظيفته تلخص فيما يلي :

أولاً : تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، على قدر الإمكان ، لأن الذاتية ، في تقدير العمل الأدبي هي أساس الموضوعية ، فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد — وهو ينظر إلى العمل الأدبي فيقومه — من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقعية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع — وفي هذه الحدود — أن يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم موضوعي ، كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والبسير فيه ، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا إلى محاولة الخروج من تأثيره الشعوري المبهم ، وإلى ضرورة إشراك الآخرين معه في الأسباب والمقدمات التي تدعوه إلى إصدار حكم ما . وبذلك يخرج — بقدر ما تسمح طبيعة الموقف — من الذاتية الضيقة

المعتمدة على الشعور المبهم ، إلى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد  
كامنة في العمل الأدبي ذاته .

ثانياً : تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب . فمن كمال تقويم العمل  
الأدبي من الناحية الفنية ، أن نعرف مكانه في خط سير الأدب الطويل ، وأن  
نحدد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله . وأن  
نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل  
ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئاً ؟  
هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبي في ذاته — كما تضاف إلى  
صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة — وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب  
ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقضى دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة إلى  
الدراسات الخاصة في الأدب والذوق الأدبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الأدبي .  
ثالثاً : تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه — وهذه  
ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الأدبي من الناحية الفنية — فضلاً على الناحية  
التاريخية — فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي من البيئة وماذا أعطى  
لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط مستطاع في كل وقت — متى اجتمعت  
لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى  
تأثيره في المحيط فمعرفة كذلك ميسورة إذا كان هذا العمل الأدبي قديماً مضى عليه  
من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس إلى الأعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها  
مسألة متروكة لضمير القريب ، ومن سبق الحوادث أن يعين الناقد قيمتها من هذه  
الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكماً  
تاريخياً على الأجيال القادمة ، وحسبه أن يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ،  
ومن ناحية ما أضافه إلى تراث الأدب ، ومن ناحية تأثيره بالمحيط ، وهذا كله  
سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي .

رابعاً : تصوير سمات صاحب العمل الأدبي — من خلال أعماله — وبيان  
خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين  
هذه الأعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المعينة . وذلك بلا تحمل ولا تكلف ولا  
جزم كذلك حاسم .

ومما يدعو إلى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الإنسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة فالفسر الإنسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة المجافية الروح العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما . فإياك بالعمل الأدبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى ، يصعب على أى ناقد الاهتداء إليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسى فى أكبر معتل إخصائى ! وذلك كله فضلاً على أن الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو إنسانى . العمل الفنى ، ولا تملك الدخول فى أسباب و الطبيعة الفنية ، . وهذا أكبر أستاذ فى مدرسة التحليل النفسى و فرويد ، يقرر أنه لا يدرس الفنان فى الإنسان ولكنه يدرس الإنسان فى الفنان (١) ، كما تقدم .

\* \* \*

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته فى هذه الحدود التقريبية أمكن أن نعين مناهج النقد التى تكفل لنا تحقيق هذه الغايات ..

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغى أن ننبه مرة أخرى إلى أمرين : الأول أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثانى أن هذه المناهج مجتمعة هى التى تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً ، فإيثار أحدها على الآخر لا يكون إلا فى الموضع الذى يكون فيه أحدها أجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ، ولا للبفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج . وبعد هذا التنبيه نستطيع أن نحدد هذه المناهج وهى :

١ - المنهج الفنى

٢ - التاريخى

٣ - النفسى

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد الأدبى ، ندعوه

المنهج المتكامل .

ثم لنأخذ فى البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

---

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦ .

## المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر : قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب . وقد نحاول تلخيص خصائص الأدب الفنية — التعبيرية والشعورية — من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا — من غايات النقد — الغاية الأولى تحقيقاً كاملاً ، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثر الذاتي للناقد — كما أسلفنا — ولكنه يعتمد ثانياً على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب . ويحتاج اتباع هذا المنهج إلى خصائص في الناقد ، وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، نحسن أن نستعرضها هنا على وجه الإجمال :

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثر ؛ ولكي يكون هذا التأثر مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الأدب والبحث والنقد الأدبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية ، وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتعمق ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق : تطابق هذه القواعد النظرية على النموذج . فكثيرون يعرفون أصول الفنية المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الأنماط الجديدة التي قد لانكون

لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها أن تبدل في القواعد المقررة والأصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف إليها . وهذا ما عجز ناعته بالفسحة النفسية الشعورية هذه المرونة هي التي كانت تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم . فتقف بهم عند النماذج الماثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ؛ وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ؛ والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين . فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على أساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين أولئك القدماء والمولدين ؛ — البحتري مثلاً لا يخالف عمود الشعر العربي ، فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ؛ ومع أن الحق من الناحية الفنية كثيراً ما كان في صف أولئك الذين آثروا طريقة البحتري على طريقة أبي تمام ، فإن تعليمهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على أساس المحافظة على التراث القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالأمدي وأبي الحسن الجرجاني . ذلك أنهم لم يملكوا التخاص من أذواقهم الخاصة الماثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم ؛

\*\*\*

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي — أول ما عرف — عرفه ساذجاً أولاً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته — على كل حال — بالقياس إلى طفولة الأدب وإلى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تذوقاً محضاً ، لا يتعدى التذوق إلى التحليل . ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة ، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات ، فيمنحها إعجابه أو يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة أيام الجاهلية كلها وصدر الإسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته اخراء من الجلد ؛ فأنشده الأعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا جبر — يعني الأعشى —

أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والإنس . فالأعشى — عند النابغة — أشعر ،  
وتليه الخنساء ثم يليها حسان . ولكن لماذا ؟ ماعلة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن  
الناقد مطالباً به إذ ذاك ، فحسبه أن يكون مشهوراً له بالذوق ، وحسبه أن يتذوق ،  
وأن يتأثر ، فيحكم (١) .

وكان يقع أن يعلل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق  
بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبه ، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال .  
ذلك مثل ما حكوا من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته :

وقد أتتني الهمة عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم  
فقال طرفة : استنوق الجمل . لأن الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون  
في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ في استنكار عادة  
محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !  
كذلك انتقد مهلهل لقوله :

قلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرع بالذكور  
لأنه كان بين الجهة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لا يمكن أن يسمع  
منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ في  
تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية !

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الإسلام لزهير بن أبي سلمى حين قال :  
إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاظم في الكلام ،  
وكان يتجنب وحشى الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .  
عد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات . ذلك أن حساناً سأل عما جاءه يتخلف عن  
الخنساء . فقال النابغة يعلل هذا — أو قالت الخنساء — تقدأ ليت :

لنا الجففات الفر يلعن بالضحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما  
« قلت » الجففات . وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلعن والامعان  
يحتقن ويظهر ولو قلت يشرقن لكان أفضل . وقلت بالضحى وكل شيء في الضحى يلعب ولو قلت  
بالضحى لكان أفضل . وقلت « يقطرن » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية  
ظاهرة البطلان لا تتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .



يتوسع في بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع أن هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر ، لأنه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثيرية إلى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجحى المتوفى في أول القرن الثالث<sup>(١)</sup> كتابه في طبقات الشعراء ، إذ وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا - في حدود النقد التأثري - على إثارة امرئ القيس والنابعة والأعشى وزهير من الجاهليين ، وجعلوهم طبقة . وعلى إثارة الفرزدق وجريير والأخطل من الإسلاميين وجعلوهم طبقة ، فرأى أن يقرر هذا في كتاب ، وأن يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشرأ . ومع أن ابن سلام قد تطرق إلى شيء من المنهج التاريخي ، إلا أن عمله في الصميم لا يبعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في أبسط صورته ، وقد استعرض فيه صور النقد في الجاهلية وصدر الإسلام ، وهي تتعلق بألفاظ مفردة كالتي أسلفنا . أو بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالإقواء الذي أخذوه على النابعة - وهو اختلاف حركة القافية في الأبيات - وعلى العموم لم يكن يتجاوز الموضع المفردة إلى الحكم العام الشامل على القصيدة ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء »<sup>(٢)</sup> خطوة أخرى لمحاول أن يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه إلى أربعة أضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، و « ضرب حسن لفظه وعلا فإذا أنت فلتشه لم تجد هناك طائلاً ، و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه ، و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه ، ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه ، « لم يبتدى أحد مرثية بأحسن منه ، « حدثني الرياس عن الأصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قاله العرب . « ولم يقل

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفى سنة ٢٧٦ .

أحد في الكبر أحسن منه ، . ولم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب ، . وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع ، . وهذا الشعر بين التكلف ردى ، الصنعة ... الخ ، .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول أن ينظر إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النقد حساباً . وإن يكن بطبيعة الحال لم يخط في هذا الطريق إلا خطوة أولية شئى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للآيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تملي الصور الجميلة الحاشدة في الآيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الآيات الجميلة . وتزيد هنا أنه كان ينظر إلى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الأحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية . يدل على هذا استجادته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبت إليها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وحضر به مثلاً للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أى لا أحسن ضروب الشعر عنده على الإطلاق ، وإيثاره هذا البيت على الآيات السالفة « ولما قضينا ... الخ » ، مما يشهد بأن حسه الفنى كان قاصراً على كل حال . ولكن هذا منه يكفى بالقياس إلى زمانه البعيد .

وقد قلت محاولة ابن قتيبة . محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » ، وهى محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفى منطقى علمى . وهى محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول أن يطبق على الشعر الأقيسة العقلية الجافة . بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » ، وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة ، فنشأ له ثمانية أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع الفافية » و « المعنى مع الوزن » ، وتوسع بمخاضة في الحد

الرابع المفرد، حدد المعنى، وقرر أن جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي يمدح بها الرجال. وهي الشجاعة والعقل والعدل والهمة، أو مشتقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً. والهجاء يكون على عكس المدح، والثناء مدح مع (كان). الخ. وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن إلى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية. وقد كان همه بالفعل أن يظهر اطلاعه على الفلسفة الإغريقية، فيشير إلى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الأخلاق. . .

ولم ينظر قدامة إلى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شعراً لأن الشعر عمل فني قبل كل شيء، لا يحدده موضوعه. ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثير بموضوعه.

وعلى كل حال فإن محاولة قدامة لم تخط بالنقد الفني إلى الأمام لأنها أغفلت المنهج الفني إغفالاً تاماً، بل أغفلت المناهج الأدبية جميعاً، وبمدت عن محيط الأدب إلى محيط آخر غريب عليه كل الغزاية.

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الأدبي، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس.

فأما الرجلان الأولان فهما: ابن بشر الأمدى<sup>(١)</sup> في كتابه الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحرئى، وأبو الحسن الجرجاني<sup>(٢)</sup> في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعهما اليوم ضيقة محدودة، ولكنهما كانت إذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ إليها النقد قبلهما. وقد شملت كل ما سبقها وزادت. تناولوا الألفاظ ومحاسنها ومعانيها، وتناولوا المعاني وما يسجد منها وما يستكره. وتطرقوا إلى مباحث تعد إلى حد ما داخلية في المنهج التاريخي، لأنها تتعلق بالسرقات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق، ولكنهما لم يتوسعا في التعميل عند الاستحسان أو الاستقباح.

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح ما نعنيه:

(١) المتوفى سنة ٤٧١ هـ

(٢) المتوفى سنة ٤١٦ هـ.

وقال مرار الفقيسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها بخدودهم كأنه لطم  
أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالحدود لطم حزنًا وثؤيًّا مثلها انفصم السوار  
أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ،  
إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله ، أثر الوقود على جوانبها ، فأبان  
المعنى الذي من أجله أشبه الحدود المملوطة ، .  
وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجمآذر ونواظر الغزلان حتى  
إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الغد ، ومتى جمعت  
ذلك ، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وقبدي عن أسيل وتقي مناظرة من وحش وجرة ممطفل  
أو قابله بقول عدى بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها عينية أحور من جآذر جاسم  
رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين وتبينت قربهما منه ، والمعنى واحد  
وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة  
التي كسنت هذه البهجة ، هذا وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف  
لاستغنى عنه ، وما لا فائدة في ذكره ، لأن امرأ القيس قال من وحش وجرة ،  
وعديا قال من جآذر جاسم ، ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام  
النظم ، وإقامة الوزن ( ولا تلتفت إلى ما يقوله الممنويون في وجرة وجاسم فإنما  
يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ) وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا  
كغيرها من الظباء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا  
لها فضلا على وحش صرية ، وغزلان ، بسيطة ، وقد يختلف خلق الظباء وألوانها  
 باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك ، وأما ما تم به عدى  
الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبتلد بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه الناس فرقت في عينه سنة وليس بناثم  
وقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضله جميع من تأخر ، ولو قلت

اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء ادعاء الشَّرك فيه ، لم أرني بعدت عن الحق ولا جانبك الصدق ،

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيت ، أو معنى معنى أو تشبيه بتشبيه . لا يتجاوزان هذا إلى الأحكام الشاملة إلا قليلا ، واعتادهما عن الذوق — الذى قد يخطئ — عندهما — وعلى الماثور من استحسان الأرائل واستهجانهم البعاني وطرق التعبير . ولكنهما على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الأدبي على المنهج الفنى . وإذا لم يكن بد أن نقاضل بينهما فإننا نقرر أن أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الأدبية فيه واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري فى كتابه « الصنائع » ، وعبد القاهر الجرجاني فى كتابيه « دلائل الإعجاز » ، و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التى خطاها أولهما لا تضيف شيئا فى النقد الأدبي إلى خطوة الأمدى وأبى الحسن الجرجاني . بل ربما قصرت عنهما . ولكن عبد القادر هو الفذ بيت النقد والبلاغيين (١) . وإن كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب أستاذه أبى الحسن الجرجاني .

ونكتفى هنا بنموذج لأبى هلال قبل أن نفرغ لوصف الخطوة التى خطاها « عبد القاهر » . . جاء فى كتاب الصنائع (٢) :

« ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . أن الخطب الراقية والأشعار الراقية ما عملت لإفهام المعانى فقط . لأن الردى من الالفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الإفهام . وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورواق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مبادئه وغريب مبادئه ، على فضل قايله وفهم منشيه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الالفاظ دون المعانى . . .

(١) لم ترد التفرقة بين النقاد والبلاغيين ، لأن مباحث البلاغة إلى ذلك الحين كان لها ظاهير تقضى عام . ولم تكن فست بالقواعد الحرفية كما فست على أيدي السكاك والخطيب وسواهما . ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الأولى للنقد الأدبي .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥ هـ .

وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور في الألفاظ . . . ولهذا تألق  
الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة . . . يبالغون في  
تجويدها ، ويفلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم . ولو كان  
الامر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدأ كثيراً ، وأسقطوا عن أنفسهم  
تعباً طويلاً .

« ودليل آخر . . أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذياً ، وسلساً سهلاً ، ومعناه  
وسطاً ، دخل في جملة الجيد ، وجرى مجرى الرايع ( النادر ) - كقول الشاعر :

ولما قضينا من معنى كل حاجة      ومسح بالأركان من هو ماسح  
وشدت على جذب المهاري رحالنا      ولم ينظر الغادي الذي هو راح  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطي الأباطح

« وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رائعة معجبة وإنما هي : ولما  
قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينظر بعضنا  
بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية .

« وإذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وقائراً - والفاتر شر من البارد -  
كان مستهجنًا مفرطاً ، ومذموماً مردوداً . والبارد من الشعر قول عمرو بن  
معدى كرب :

قد علت سلى وجاراتها      ما قطر الفارس إلا أنا  
شككت بالرخ سرايله      والخيول تعدو زيمًا حولنا

« وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً . لا يتخلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ،  
ولا يكون مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقعرًا ، ويكون بريئاً من الغثائفة .  
والكلام إذا كان لفظه غثاً ، ومعرضه رثاً ، كان مردوداً ولو احتوى على أجل  
معنى وأنبه وأرفعه وأفضله ، كقوله :

لما أطعناكم في سخط خالقنا      لاشك سل علينا سيف تقته  
وقول الآخر :

أرى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا      وما أراهم رضوا في العيش بالبدون  
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنيام عن الدين  
« لا يدخل هذا في جملة المختار ، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما الجزل  
الردى - الفج الذى ينبغى ترك استعماله ، فثل قول تأبط شراً .

ولما سمعت العوض تدعو تنفرت عصافير وأسى من نوى فعواينا  
وحشحت مشعوف الفؤاد فراغنى أناس بفيضان فزت القراينا  
فأدبرت لاينجو نجاتى تقنق يبادر فرخيه شمالا وداجنا  
من الخوض هزروف يطير عفاؤه إذا استدرج الفيفاء مد المقابنا  
أزج زلوج هزرفى زفاذف هزف يذ الناجيات الصواقنا .  
فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسيج ، القبيح الوصف ، الذى  
ينبغى أن يتجنب مثله . وتميز الالفاظ شديد . . أخبرنا أبو أحمد عن فضل  
اليزيدى عن إسحق الموصلى عن أيوب بن عبيدة : أن رجلا أنشد ابن هرمة قوله :  
بالله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب  
فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول ؟  
قال : فماذا ؟

قال : واقفاً . . لبتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى .  
وهذا - كما ترى - لون لا يختلف كثيراً عن الآمدى وعن أبي الحسن الجرجاني ،  
لا بل إن صاحب الوساطة كان أروق ذوقاً وأدق حساً وأكثر استقلالاً . أما  
أبو هلال فهو فى الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتاً كهذا جيد المعنى .  
لما أطعناكم فى سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف تقمته  
وهو معنى عامى مبتذل . إنما استجاده لما فيه من روح دينية عامية ، وهذا  
للعلاقة له بالحكم على جودة المعانى الشعرية .  
أما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفنى فى كتابه « دلائل الإعجاز » ،  
كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة فى كتابه « أسرار البلاغة » ، وقد تأثر  
بالفلسفة الإغريقية ، وبالمنطق ، ولكن لأعلى طريقة « قديمة » ، فقد كان له من  
ذوقه الأدبى عاصم قوى ، فبقى فى دائرة المنهج الفنى فى « دلائل الإعجاز » ، ودخل  
بكتاب « أسرار البلاغة » ، فى المنهج النفسى الذى سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل فى كتابه الأول إلى تقرير نظرية هو أول من قررهما فى تاريخ  
النقد العربى . ويصح أن نسميها « نظرية النظم » ، وخلاصتها أن ترتيب المعانى فى  
الذهن هو الذى يقتضى ترتيب الالفاظ فى العبارة ، وأن اللفظ لامزية له فى ذاته



وإنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم — أى تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدى النظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق أو حسن النظم ، كما أنه لا اللفظ منفرداً موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ ، وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الإعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« .. وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء ألقى ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل بعداً للقوم الظالمين » ، فتجلى لك منها الإعجاز الذي ترى وتسمع .. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا الأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لافقت الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا إلى أن تستقر بها إلى آخرها . وأن الفضل نتائج بينها وخصل من مجموعها .

« إن شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : « ابلعي ، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها . وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض ، ثم أمرت ، ثم في أن كان النداء بيا دون « أى ، نحو : يا أيها الأرض ، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال : ابلعي الماء ، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : « وغيض الماء ، فجاء الفعل على صيغة « فُعِّل ، الدالة على أنه لم يفيض إلا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك تقريره بقوله تعالى : « وقضى الأمر ، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت على الجودي » ، ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل ، في الخاتمة بقيل في الفاتحة .. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملأوك بالإعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها ، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسدوع وحروف تتوالى في المطلق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب ؟

« فقد اتضح إذن انضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة . وما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروك وتونسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخذع في بيت الحماسة .

تلفتُ نحو الحى حنى وجدتنى وَجِعت من الإصغاء لينا وأخذنا  
وبيت البحترى .

وإني وإن بلغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخذنى  
« فإن لها في هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت  
أبي تمام :

يأدهر قوم من أخذعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك  
« فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التفتيش والتكدير أضعاف ما وجدت  
هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « الشيء » ،  
فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، وإن أردت  
أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي :

ومن مالى عينيه من شيء غيره إذا راح نحو اجرة البيض كالدى  
وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يخل التقاضيا  
« فإنك تعرف حسنهما ومكانهما من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شيء عن الدوران  
« فإنك تراها ثقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم .

« وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملاكما بأعيانها ، ثم  
ترى هذا قد فرع السماك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض ، فلو كانت الكلمة إذا  
حسنت حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت  
ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها  
المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ، ولسكنت إما أن تحسن أبداً أو  
لا تحسن أبداً .

ومع أننا نختلف مع عبد القاهر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقي ، كما يغفل الظلال الخيالية في أحيان كثيرة . ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني .. مع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر ، أسرار البلاغة ، فقد اتجه همه فيه إلى إقامة القواعد البلاغية على أسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني ، لذلك فسنحدث عنه عند الكلام على المنهج النفسي .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو د ابن رشيق القيرواني <sup>(١)</sup> ، صاحب كتاب العمدة ، وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونواديرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع المنهج الفني ، مع تطرقة إلى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب . لأن الرواية ، كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ما سيأتي حينما نعرض للمنهج التاريخي ، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة . ويحاول د ابن رشيق ، أن ينفرد له برأي في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت المجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل د عبد القاهر ، فيها إلى رأي دقيق في دلائل الإعجاز ، أشرنا إليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . إنما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير إذا اختلف النظم .. وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى في النص الأدبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما د ابن رشيق ، فلا يصل إلى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ إلى العبارات المجازية فيقول :

---

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ غالباً .

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجته عايه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك ، من غير أن نذهب الروح وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض الأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا نجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فإن اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ موافقاً لافائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء . فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة . وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً فى غير جسم . »

ولكن ابن رشيق يصل فى موضع آخر من كتابه فى باب « المطبوع والمصنوع » إلى تلخيص للموضوع بحسب سبقاً ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه ، فهو يرجع الشعر إلى أقسام : « المطبوع » وهو الذى ينبعث عفواً من الخاطر بلا كلفة ولا صنعة ، والمصنوع ، ويجعل له أقساماً : ما وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبديع التى جاءت عفواً فى بعض أشعار المتقدمين ، وما وقع فيه « التصنيع » أى وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنع » أى وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد .

وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمى ، مضبوط بالصيغة الفنية . ولم يتدع ابن رشيق هذا ابتداءً ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدى والجرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتقعيد والتبويب . وهو فضل ليس بالقليل فى تاريخ النقد العربى القديم<sup>(١)</sup> .

\*\*\*

على وجه الإجمال كان المنهج الفنى هو المنهج الغالب فى النقد الأدبى . وقد استعرضنا فى اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية فى الأدب العربى القديم ، وهو استعراض يرسم لنا - بقدر الإمكان - صورة لتدرج هذا المنهج ولما يدينه التى طرقها كذلك .

(١) أفا . الدكتور شوق ضيب كتابه : « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » على أساس هذه

القاعدة التى قررها ابن رشيق ..

ولقد وقفت خطوات النقد الأدبي بعد عبد القاهر إلى أن استؤنفت في العصر الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فإنها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط أوسع وأشمل من البحوث القديمة . طرقت مناهج النقد جميعاً من قنية إلى تاريخية إلى نفسية كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق . ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بـ "يراد نماذج منه في النقد الحديث" .

\* \* \*

• لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والأمثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الإنسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفعمها بالحركة المتخيلة .

• فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الأخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخيلياً ؟

• يكفي لبيان هذا الفضل أن تصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية ، وأن تصورها بعد ذلك في الهيئة الأخرى التشخيصية .

• إن المعاني في الطريقة الأولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل إلى النفس من مناقشتي : من الحواس بالتخييل والإيقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصدااء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من مناقذها الكثيرة إلى النفس ، لا منفذاً المفرد الوحيد .

• ولهذا الطريقة فضلها ولا شك في أداء الدعوة لكل عقيدة ، ولكن لما تنظر إليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً . فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة السكائمة بهذه الانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه .. وكل أولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . وإليك المثال :

• معنى النفور الشديد من دعوة الإيمان بنقل إليك في صورته التجريدية

هكذا : إنهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الإيمان . فيتعلى الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

« ثم ينقل إليك في هذه الصورة العجيبة ، فما لم عن التذكرة معرضين . كأنهم حمر مستنفرة ، فرت من قسورة ، فاشتراك مع الذهن حاسة النظر وملسكة الخيال ، وانفعال السخرية ، وشعور الجلال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحش من الأسد ، لا شيء إلا لأنهم يدعون إلى الإيمان والجمال الذي يرسم في حركة الصورة حينما يتملأها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرذ فيه هذه الحمر يتبعها « قسورة ، المرهوب »

« فالتعبير هنا ظلال حوله ، تزيد في مساحته النفسية — إذا صح هذا التعبير ! — ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن ما تعبدون من دون الله لا يعجز عن خلق أحقر الأشياء ، فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باهتاً .

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة :

« إن الذين تعبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وإن

يسلمهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالاب والمطلوب ، ا

« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

« لن يخلقوا ذباباً ، هذه درجة « ولو اجتمعوا له » وهذه أخرى . « وإن

يسلمهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، وهذه ثالثة . « رأيت إلى تصوير الضعف

المزري ؟ وإلى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار

المهين ؟

« ولكن أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

« كلا ! فهذه حقيقة واقعة بسيطة . إن هؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذباباً ولو

اجتمعوا له ، والذباب صغير حقير ، ولكن الإعجاز في خلقه هو الإعجاز في خلق

الجمال والفيل . إنها « معجزة الحياة ، يستوى فيها الجسم والهزيل ، فليست المعجزة

في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء . إنما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالماء .

« ولكن الإبداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تأتي ظلال

الضعف عن خلق أحقر الأشياء ، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تضيفها

محتويات الصورة . وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق ، وفي التجمع له ، ثم

في محاولة الطيران خلف آذيتاب لاستنقاذ ما يسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون  
عن هذا الاستنقاذ ، (١) ... الخ .

\*\*\*

« يخيّل إلى من مجموعة الشعر العربي أن الطبيعة ، لم تكن إلا قليلاً متصلة  
بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة — بله اتصال المجموعة الحية —  
فهى فى الغالب صلة عداً يمثلها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها درة من جذبها بالعصائب  
« وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفى الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما  
تختلف البيئة كقول حمدوتة الشاعرة الأندلسية .

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاء مضاعف الغيث العنيم  
نزلنا دوحه فحنا علينا حنو المروضات على القطيم  
وأرشفنا على ظمأ زلالا أذ من المدامة والنديم  
« وكأبيات المتنبي المعجزة فى وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :

يقول بشعب بوان حصانى أمن هذا يسار إلى الطعان ؟

« وإن كان هذا من مقولات الحصان التى يسخر منها المتنبي  
« وظاهرة أخرى تغلب فى الشعر العربى وهى الإحساس بالطبيعة عند ألفتها  
كأنها منظر يوصف أو ياتذ . لاشخص نحميا ، وحياة تدب . والمواضع التى  
أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعد . فنحن إذا  
استثنينا ابن الرومى — وكان بدعاً فى الشعر العربى كله — لا نكاد نعثر إلا على  
أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الإحساس . على تفاوت فى قيمتها  
الفنية ، نذكر منها أبيات البحتري فى وصف الربيع التى مطلعها :

أناك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم

وقول ابن خفاجة الأندلسى فى وصف جبل :

وأرعن طامح الذؤابة شاخ يطاول أعنان السماء بغارب  
وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالى ناظر فى العواقب  
أصخت إليه وهو أخرس صامت فحدثنى ليل السرى بالعجائب



« وفيما عدا ابن الرومي ، وتلك الأبيات والمقنطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي ( تستعمل من الظاهر ١ ) فهي مناظر جامدة للوصف الحسي ، والتشبيه بالمحسوسات ، تعلو في سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعاً ، وظاهرة ثالثة ، هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتنب ، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلاحظ خلجاتها ، ويحصى نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخصها ، وفرد من أبنائها وأن حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها وإليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها : (١) ... الخ

\*\*\*

« إذا أتيتك أن تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهرين في الجيل الماضي . خيل إليك أنك في حجرة رجل نائم مريض :  
« فالكلام همس ، والخطو لمس ، والإشارة في رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنا لك يوحى إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة . إلا ساعة الضحك في بعض الأحيان ، فقد يصحو فيها المريض ، وتعلو طبقة الأصوات ، ويستمتع مريضنا الذي كان نائماً قبل هنيهة بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات ، دون أن يحفز الخاطر أو يستجيش الضمير .  
« وتلك حال معمودة في أذراق الأمم التي لها نصيب عريق من الحضارة ، ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة .

« فالحضارة تنتهي فيها إلى ترف ، والترف ينتهي فيها إلى نعومة ، والنعومة الكبرى فيها تنتهي إلى الذوق المترف الناعم ، أو الذوق فيه تمييز وكياسة ، وليس فيه قوة وعمق ، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس ، ولا طلب تنوق إليه النفس ، ولو كان طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

« ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه ، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وإنما الفرق بين صادق وكاذبه أن الأول يغار حقاً على سلامة النائم المريض ، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء ، وأن الثاني يتكلف الغيرة ، فيمشى المشية بقدمه ولا يمشيها

بقليه ! ويهمس الهمسة بشفتيه ولا يهمسها بفكره ! ولكنهما على السواء لا يتعدان عن سرير النائم المريض .

« في هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فتشأ على ذوق قاهرى صادق ، يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه .

« وإن هذا الذوق الخبير بالجيد والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة ، ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فإذا استطعت أن تتخيل أناساً من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين ، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحاررتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

« ولما تهيأ لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا ، ويطلع على آداب وآداب الأوروبيين فى لغتها ، كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهى فى حالة تشبه حالة الذوق القاهرى من بعض الوجوه ، لأنها كانت تدب على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكية الى كان يمثلها دلا مرتين ، وإخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة بالتى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل شمته وهبوط حرارته . والتحول عن حجرة النوم والفتور !

« وإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعدى فى شعره وتقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى وذوق المدرسة «اللامرئية» فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتميز .

« شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذا لا قوة فيه ولا حرارة . وتقده نقد بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره فى تهذيب الأذواق ، ونفى ما كان قاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

« وإن شئت فقل : إن أدب الرجل كان أدب ، الذوق ، ولم يكن أدب

النزعات والخوارج ، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور ، (١) .

\* \* \*

د ولأعد إلى توفيق وإلى قصته « شهر زاد » التي أذاعها في الناس ، والتي أظهرني عليها مع جماعة من الأصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد إذ هذه القصة فأعترف بأنها - كقصة « أهل الكهف » - فن جديد من الإنتاج في أدبنا الحديث ، لم يسبق توفيق إلى مثله ولا إلى قريب منه . ولست أزعج أنها المثل الأعلى في القصص التمثيلية . بل لست أزعج أنها شيء يقرب من المثل الأعلى . ولكنني أزعج أنها أثر فني متقن تمتع ، دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الأولى لأهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولا من الإطالة والإسراف في بعض المواضع ، فأكبر الظن أنه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها إلى صواب اللغة والنحو رداً حسناً ، وأعاد فيها النظر لحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس إلى أصول التمثيل وحاجة الملعب ، فصناعة القصة دقيقة ، والملاءمة فيها بين حاجة الفن الأدبي وحاجة الملعب واضحة موفقة ، وإن كان تمثيل القصة مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل إليه الآن ، لأمرين واضحين أشد الوضوح : فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختلفون إلى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهي من هذه الناحية مخففة إن عرضت على النظارة في يوم من الأيام : سيسمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه ويلتوى عليهم أكثره فيضيعون به ولما يشهدوا من القصة منظراً أو منظرين . الثاني أن الممثلين الذين يستطيعون أن يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وأن يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً يلائم جمالها وإيقانها لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين تثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلبه ضئيلة جداً في هذا البلد (٢) .

(١) من كتاب « شعراء مصر ويثاتهم في الجيل الماضي » للعقاد .

(٢) نحن نخاف الدكتور طه حسين هنا « شهر زاد » لا تصاح للمسرح ، لا لهذا النقص

في المسرح المصري وممثليه ورواده ، بل لأنها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الجوارح

« قصة توفيق إذا ستقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئاً ،  
فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها إلى العقل والشعور معاً  
كهنه القصة . واتجاهه بها إلى العقل أكثر من اتجاهه بها إلى الشعور . فالقصة  
لا تعالج شيئاً أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التي عجزت الفلسفة الإنسانية  
عن حلها إلى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن أن تكون ؟ وأظنك  
توافقني على أن مثل هذا الحوار الأفلاطوني لم يخلق للملعب . وللملعب المصري  
بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها يسيرة جداً . فقد اشتد إعجاب الملك  
« شريار » بـ « صاحبه » شهر زاد ، حتى أراد أن يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلى  
من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء . وأخذ يسأل  
ويجد في السؤال ، ولكنه لا ينتهي إلى شيء . وهو يسأل الناس ، ويسأل الأشياء  
ويسأل الأحياء في الأرض ، والنجوم في السماء ، بعد أن سأل شهر زاد نفسها  
عن نفسها فلم تجبه ، لأنها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن  
الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الجواب ، وهو على ذلك ضيق بنفسه ، هائم  
بما لا سبيل إلى الوصول إليه . . . كان سعيداً فأصبح شقيماً ، وكان مادناً فدفع إلى  
القلق الذي لا آخر له . ووزيره قمر مفتون بشهر زاد . ولكن كما يفتن الرجل  
المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حباً فيه الشهوة ، وفيه السمو إلى المثل الأعلى . .  
ولكنه حب الناس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي  
يحفظه للملك وصديقه شريار ، والملك يعلم منه هذا ويغض عنه أول الأمر ثم  
يدفعه إليه ويحشه عليه بعد ذلك . والعبد الأسود يحب شهر زاد أيضاً ، ولكنه  
يحبها حب الحيوان لا يخلط فيه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسلط عليه شعاعاً من فلسفة  
أو أدب أو فن . وإنما هي الغريزة ، والغريزة وحدها ، وشهر زاد تحب هؤلاء

---

== والأشخاص . . هي حركة فكرية تجول في الأفسكار ، ولا ترى إلا فليد مفرغة في حركة  
الحوادث والشخصيات على المسرح وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس إلى المسرح عامة كما قررنا  
عند الكلام عن « التمثيلية » وكما عاد الدكتور فقرر بعد قليل في الفقرة التالية .

الاشخاص جميعاً . ولم لا ؟ فشر زاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم ، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع أن تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون إليها الكثير الممكن ، فما أقدرها على إرضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وبخلاصتها ويريدون أن يمتزجوا بها ، ويفنوا فيها ، فهي عاجزة عن أن تبلغهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الأعلى ، وتسخر منهم لأنهم يطمعون في الوصول إليه ، ثم هي بعد ذلك تبتسمهم بأساً يهلك بعضهم ، ويربح بعضهم الآخر . فالملك شهر يار هو هذا الإنسان الذي هام بالمثل الأعلى ، ولم يظفر به . والوزير هو هذا الإنسان المتحضر المثقف الذي يحب ولكن في حضارة ورقى وارتفاع عن الغريزة . والعبد هو الإنسان العادى الذى لم يبلغ بعد أن يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الأولى . وشر زاد هي الطبيعة التي تسمع لهؤلاء جميعاً وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحاً ومنعاً .

د فتحن إذن أمام محاوره فلسفية من محاورات أفلاطون ، لولا أن الكاتب الذى فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية ، تمكتنا من أن نسيغها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور ، ولذة الحس أيضاً ، ففي القصة مناظر حسان ، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة أيضاً ما يضحك بل ما يدفع إلى الإغراق في الضحك ، وفيها ما يحزن بل ما يدفع إلى الحزن العميق ، وحسبك بحانة د ميسور ، التي ما أظن إلا أن الكاتب قد صور فيها داراً من دور الأثيون في باريس ، وحسبك أن تشهد في أول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماساً لشفاء الملك ، وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذى استأثر بحسم شهر زاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه ، وتشهد آخر الأمر استقرار الملك إلى هذه الحيرة والاضطراب ، إن أمكن أن يستقر الناس إلى الحيرة والاضطراب ،<sup>(١)</sup>

\*\*\*

د قرأت :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعى لو أنابا

(١) من كتاب « فصول في النقد » لطفه حنين .

« ووقفت قليلاً لأننا كد بما إذا كنت أطلع قصيدة جاهلية أم عصرية ، إذ تبادرت إلى ذهني أبيات كثيرة فيها « أطلال ، و « رسوم ، و « دموع ، و « لعبلة أطلال ، و « قفانك ، و « عفت الديار ، .

« إذا وقف « امرؤ القيس ، وبكى واستبكي « من ذكرى حبيب ومنزل ، فني وقفته وفي ذكراه وفيما يلي من وصفه ما يبكي فلا تكلف في بكائه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه « أحمد شوقي ، ؟ عز الأندلس ؟ لا شك أن في أشباح عروش ثلت ، وفي رسوم مجد باد ، وفي بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويعصره ، فيطابق دمع العين ، لكن عيناً لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعاً إلا إذا تجسست تلك الخيالات أمامها في وصف راو أو رسم رسام أو نحت نحات أو حركات ممثل . وما الشاعر إلا راو يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره ، في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به « وشوقي ، بعد أن صرف سنوات في الأندلس عاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التي ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت إلى قلبه يوم كان واقفاً بين تلك « الدمن البوالي ، فإذا قال لهم ؟

« قام ينادي الرسم و « يحزبه بدمعه ، ويقول : إن العبرات « قلت لحقه ، وإنهن — يعني العبرات — « ستبقى مقبلات الزب عنه ، وإنه « ثر الدمع في الدمن البوالي ، وبكلمة أخرى إنه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهراً بل عاماً أقول للناس « يا ناس ، إني بكيت ا ، لما بكى معي أحد ، ولما رقى لحالي مخلوق ، غير أنني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت أمامهم أبواب نفسي وقد علقت شرارك اليأس ، لبليت مع عيني عيون ، ولا تقبضت مع قلبي قلوب ، ولا كدت مع نفسي نفوس . وهذه هي مهمة الشاعر إن قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر . وكلمهم الشعراء بيننا الذين يستعبدون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فإن حزنوا قالوا « بكينا ، وإن فرحوا قالوا « ضحكنا ، كأن لا سبيل لوصف الحزن إلا بالدموع ، أو لوصف الفرح إلا بالضحك ، فما أغزر الدموع في مآقينا وما أسخى مآقينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك  
فكراً في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة . ولا يهيج عاطفة في قلب ، غير أن  
فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات ، لو لم يكن ضائعاً بين أبيات جاءت  
حشواً ، فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج ، فمن ذلك الوصف تعبيره عن  
شوقه إلى مصر وحبها لها حيث يقول :

ويا وطني لقيتك بعد رأس كأنى قد لقيت بك الشبابا  
ولو أنى دعيت لكنت ديني عليه أقابل الحتم المجابا  
أدير إليك قبل البيت وجهي إذا فئت الشهادة والمقابا

« ومن الحشو قوله بعد البيت الأول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يوماً إذا رزق السلامة والإيابا  
فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار والأرض فيها الماء والأشجار  
« ومن الحشو قوله كذلك بعد الأبيات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائب القوافي مقعدة أزمتهما طرابا  
تجوب الدهر نحوك لا الفيا في وتقتحم الليالي لا العبابا  
وتهديك الثناء الحر ناجاً على تاجيك مؤتلقاً عجابا

« فإذا يؤهل هذه الأبيات لأن تدعى شعراً ؟ إذ لا رسم فيها جديداً ولا  
فمكر مبتكراً ولا عاطفة حية ، تزيد على العاطفة التي وضعها في الأبيات السابقة .  
بل جل ما يقال فيها لو قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها بحكمة النظم  
ولأنها من البحر « الوافر » .

« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر للأندلس أنه في مدة إقامته  
فيها تخلص من وجوه المالمين والأغبياء المدعين :

فأنت أرحتى من كل أنف كأنف الميت في النزع انتصابا  
ومنظر كل خوائف يراني بوجهه كالبحي رمى النقابا

« ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وليس بعامر بنيان قوم إذا أخلاقهم كانت خرابا

« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر إلى « حكمة » مبتذلة



لا حكمة فيها ؟ أما كان الأخرى به أن يتم صورة حالة قومه الاجتماعية ، حتى إذا تجلت أمام أعين سامعيه بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — ولا والله . فلا يعمر أبداً بنياننا ما زالت أخلاقنا خراباً ، ؟

و لئن غفرنا للشاعر أحياناً ما حشأ بها القصيدة إلا لزيادة العدد . فلن نغفر له تناقضاً فاحشاً في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لأنها أراحت من كل أنف كأنتف الميت في النزع انتصاباً ، ومن منظر كل ختوان ، و يراه ، و يوجهه كالبعي رمى التقاباً ، وينذر قومه بأن بنيانهم لا يقوم و إذا أخلاقهم كانت خراباً ، ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللمحة :

وحيا الله فتياناً سماحاً	كسوا عطفى من نحر ثياباً
ملائكة إذا حفوك يوماً	أحبك كل من تلقى وهاياً
وإن حملتك أيديهم بحوراً	بلغت على أكفهم السحاباً
تلقوني بكل أغر زاه	كان على أسرته شهاباً
ترى الإيمان مؤتلقاً عليه	ونور العلم والكرم اللباباً
وتلمع من وضاعة صفحته	محيا مصر رائحة كعاباً

و فبلد فتيانه ملائكة إذا د حفوه يوماً ، أحبه وهايه كل قادم إليه ، وإن حملته أيديهم بحوراً ، بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه فتيانه شهباً ، وترى الإيمان مؤتلقاً عليها ، ونور العلم والكرم اللباباً ، لبلد سعيد ، وأهله لقوم مهما جاز أن يقال فيهم ، فلا يصح أن يقال إن د أخلاقهم خراب ، أم هي د الدر ، لا تكون كاملة مالم يتخللها قليل من النقد وقليل من الإطراء وقليل من الفخر وقليل من الحسك ، سواء تألفت معانيها أم تنافرت ؟ (١) .

\* \* \*

وأحب قبل أن أختم هذا الفصل أن أضيف إلى هذه النماذج من النقد في الأدب العربي المعاصر قطعة لناقد إنجليزي ، تناول فيها قصيدة د لورد زورث ، . هذا الناقد هو د ه . ب . تشالرتن ، في كتابه الذي عربه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان د فنون الأدب ، أثبتنا هنا . وإن لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعاً للنقد الأدبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث :

(١) من كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث ، « الحاصدة المنفردة ، « قزى الشاعر  
فيها يسير على تل في اسكتلندة وإذا ببصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادى ،  
وينصت فإذا الفتاة تغنى ، فيتأثر أبلغ الأثر بمنظرها وغنائها :

انظر إليها في الحقول وحيدة

تلك الفتاة الريفية في عزلتها

تحصد وتغنى بنفسها

قف ها هنا أو امض هادئاً

« يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته ؛ وهي  
غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت  
بها حادثة رآها ، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه ،  
وهو يخشى هذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الأرض بسرعه ، فيهمس  
في إشفاق « قف ها هنا ، أو امض هادئاً ، . ليدوم له هذا السحر الذى أخذ  
يستغرق فيه . فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع  
الحصاد ؟ أم صوتها تغنى ؟ قد تكون الفتنة منهما معاً ، ولكنها فتنة الصوت قبل  
كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالى ، فهى تغنى « نغمًا حزيناً ، . هى تغنى « نغمًا ،  
« لا أغنية ، فالفاظ غنائها قد انبهت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة  
الموسيقى وحلاوة « النغم ، ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة .

صه ! أنصت ، فالوادي العميق

فيأض بصوت النغم

« وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملتزمة إلى احتوت  
الشاعر في موقفه . ولم يصف « ورد زورث ، الوادى — الذى يفصل بينه وبين  
الفتاة في حقليها — بالعمق لهواً وعبثاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ،  
وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء . إن الوادى وقد ملأه الصوت الشجى قد تبدى  
في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادى المعهود ، فصور النغم قد سما بطبيعة  
المنصت حتى أرفف حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذى أرففه الصوت  
وبدل من طبيعته ، فإذا بالمنظر الطبيعى أمامه قد أصابه التحول ، فبات في عينه  
وادياً غير الوادى .

« لكن » وردزورث ، يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وإفصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرؤية المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلها ، قسمت بها عن طبيعتها . إنه لم يفعل بعد سوى أن أشار إلى ما أحسه تليحاً ، وهو الآن في سبيله إلى التعبير الوافي عما أحس إذ أنصت إلى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه ، كما كان في حقيقته ، من الإلغاز والغموض بحيث يستحيل عليه أن يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه أن يذكر لك أشباهاً قد توحى إليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تغنى ، فيذكر لك صوت البلبيل وهو يهدد آذان المسافرين في القفر الفسيح ، وقد هدم النصب فناموا بفعل النغم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مسامعهم إحساسها : هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة . ومع ذلك خالصوتان لا يتشابهان إلا في تسلسلهما إلى حبات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد أن يقول :

إن بلبلا قط لم يغرد  
بهذه الطلاوة للحشد النائم  
من المسافرين عند بعض النائم الظليل  
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب بهذه الأبيات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان  
من الوقواق المفرد إبان الربيع  
يشق سكون البحار  
عند جزائر الهريد النائمة

« في الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، إذ تضيف إليها اهتزاز النفس حين يدوى صوت الوقواق بغثة ، فيشق سكوناً رهيباً يملأ الفضاء . والصورتان معاً تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من قننة لصوت الحاصدة المغنية في عزلتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس

الشاعر . بل أحدثنا أثراً وراء الغاية التي من أجلها سيقنا في القصيدة . قال الشاعر  
إذ رُئى هذه المناظر أمام عينيهِ قوية ناصعة نابضة بالحياة وترجم إحساسه بها  
في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعاً حتى جازت به الغاية التي قصد إليها من  
قصيدته ، فاقراً الأبيات السالفة مرة أخرى ، والحظ فيها ، فضلاً عن مواضع  
التشابه بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من  
ظروف ، مواضع شبه أخرى أدق وألطف تسلك في سياق القصيدة فأكسبتها  
جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح الكتابة الحزينة ، فهو إذ يذكر - عامداً أو غير  
عامد - صحراء العرب الموحشة وبحار الهبريد القصية المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسبح  
في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الأرض فوق  
سطحها من ألوان العناء ، والهم ، وكأن الهم والعناء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرهما  
لا نكون حياة . فما أنت ذا مع الشاعر وسط الفيافي القفر التي تمتد ما امتد البصر ،  
حيث المسافرون هدمم الإعياء فرقسوا عند النوى يهددهم تغريد البلبل ،  
حتى أطبق عليهم نعاس عميق ، لا يزول عنهم إلا مع الصبح ، فينمضوا من نومهم  
وقد ازدادوا إحساساً بعزلتهم في تلك الغلالة ، ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك  
اليباب البلقع إلى حيث بقاع البحر قد امتلأت آفاقها ، وهناك يغشاك إحساس  
رهيب بسكون الأغوار العميقة الدكناء ، وإن المنظر ليزداد في نفسك رهبة حين  
يدوى في جنباته بخته صوت توحى نغمته بالطرب وإشراق الزبيع وبهجة الحياة ،  
لكن أصدااء الصوت تمحى فوق سطح الماء ، ويظل كل شيء كما كان ، بل إن  
صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوتاً يؤذن بعيش الحياة ، ونبرة حزينة تم  
عما تنطوي عليه الدنيا من هموم مضمينة ، ويثقل في عينك منظر الطبيعة بما يستشفه  
في صميم الكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد سبحاته الطويلة مع الشاعر  
في أنحاء الأرض ، يعود إلى صوت الحاصدة وهي تغنى في عزلتها ، فيستمع إليها ، وقد  
تمسكه هذا الإحساس الحزين السكتيبي من رحلته فوق الصحراء وأمواه المحيط ، هو  
يستمع الآن إلى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبرات كل ما في الكون من وحشة  
وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتم المعنى الذي أحسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغنى  
فرما فاضت هذه النغمات الحزينة

من أجل ماضٍ سحيق شقي قديم

ومعارك انقضى عهدا منذ زمن بعيد

«هنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى . لكنه هذه المرة لا يرتحل معك في أنحاء المكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان ، فالماضي الشقي القديم قد ترك نغمته المرة الحزينة ، وإذا ما عدت تنصت إلى نغمة الحاصدة وهي تغنى ، فلا يسمعك إلا أن تثقلها بهذا الحزن الجديد الذى اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر فى الأزمان . إن أغنية الحاصدة المنعزلة فى حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لحنا يعبر عما فى الكون من هم وأسى . إنه يعبر عما تنطوى عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهذا كله لم يصنع «وردزورث» أكثر مما يصنع كل شاعر عظيم ، لكنه يعود بهذه المقطوعة الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم ترائى أسمع نغما متواضعا

نغما لا ينبو بمعناه عن شؤون العصر

فيه ما فى الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى

مما شهدته الحياة وما قد تعود فتشده

«فبعد أن صنع «وردزورث» ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجرى بأعظم ما هدد قلوب البشر من أحزان ، يعود بطريقة تعهدا فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيرد الأغنية إلى قلب الفتاة النكرة التى لا تعرف منها حتى اسمها ، والتى لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة فى حقلها ، منهمكة فى عملها اليومي المألوف ، لكن الفتاة يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه من بساطة وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة ، وإذا فهذه القصيدة فى صميمها تقديم جديد لقيم الإنسان ، وأسلوب جديد فى النظر إلى الإنسان فى الطبيعة ، وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية . إنها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية ، فيصبح فيه الحقير الثاقب وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى ، إنها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسبق للحوادث التى ستتمخض عنها الأيام . «وردزورث» فى قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة . فلم ير أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما أحسه ، حين طرقت مسمعيه أغنية «الحاصدة المنفردة» .

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين :

أن النموذج الأول ينحصر الخصائص التعبيرية للقرآن . والثاني ينحصر الخصائص الشعرية للأدب العربي تجاه الطبيعة ، ويدخل بذلك في شيء من نطاق « المنهج التاريخي » . والثالث ينحصر الخصائص الشعرية والتعبيرية لشاعر مصري هو إسماعيل صبري مع بيان أثر البيئة ، مما قد يدخل في « المنهج التاريخي » ، وإن يكن ليس قريباً على « المنهج الفني » . والرابع يواجه القيم الشعرية والقيم التعبيرية في عمل أدبي مفرد هو تمثيلية « شهر زاد » مع التطرق إلى تحديد قيمته في خط سير الأدب . وهذا داخل في المنهج الفني ومتلبس بالمنهج التاريخي . والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصري « شوقي » والسادس يواجه قصيدة مفردة كذلك للشاعر الإنجليزي « وردزورث » . ويخللان القيم الشعرية والقيم التعبيرية في القصيدتين — مع اختلاف في المستوى والطريقة .

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج الفني » ، داخلية فيه . وقد انضم إليه طرفاً من مناهج النقد الأخرى التاريخية والنفسية ، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال ، والغلو في تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير ، لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد .  
وندد تفصيل القول في هذا مؤقتاً حتى نستوفى الكلام عن المنهجين الآخرين .

## المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه العمل الأدبي ، فنحكم عليه حكماً قهرياً قائماً على دعامتين : ( الأولى ) تأثيرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة . ( الثانية ) نظرتنا الموضوعية على قدر الإمكان إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . . . . ونملك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الأدب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشعورية وخصائصه التعبيرية — أي مجموعة خصائصه الفنية — كما تبدو من خلال أعماله الأدبية .

وإلى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل ما يملكه لنا في عالم النقد . فإذا نحن تجاوزنا ذلك الحد ، فرغبنا مثلاً في أن ندرس مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه ، أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبدت في عمل أدبي أو في صاحبه ، لنوازن بين هذه الآراء ، أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ، أو إذا حاولنا أن نجتمع خصائص جيل أو أمة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي أحاطت بها ، أو إذا أردنا أن نحرر نصاً أو عدة نصوص فتناً كد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها .. إلى أمثال هذه المباحث التي نخرج عن عمية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبي ولصاحبه ، فإن المنهج الفني وحده لا ينض بشيء من هذا . ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتدقيق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحلها .

هنا نريد دراسة الأنوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الأدب الأخرى ... . هنا سنتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة . سنجمع أولاً نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها إلى قائلها . وسنجمع ثانياً آراء المذوذين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب . وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها أو تأثرت بها .. الخ .



وفي كل مرحلة من هذه المراحل لابد لنا أن نتذوق النصوص التي جمعناها ، وأن نتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية — وهذا هو المنهج الفني في صميمه — ولابد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور ، لنكون قادرين على موازنة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص . وهكذا لانزال في صميم المنهج الفني . ثم إن رأينا الفردي في هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه . والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفه ، وبين الظروف التي أحاطت بسوانا وأثرت في حكمه وكيفته . . . في حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي . ولست في حاجة أن أمضى طويلاً في ضرب الأمثلة على ضرورة المنهج الفني للمنهج التاريخي . ولكنني أعرض نموذجاً عما يعد من صميم المنهج التاريخي ، وهو تحرير النصوص ، لنرى كم يحتاج في صميمه إلى المنهج الفني .

نريد مثلاً أن تثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر إلى امرئ القيس ، أو نص من نصوص النقد إلى النابغة في العصر الجاهلي .

هذه مسألة تاريخية بحثة فيما يبدو . ولكن الأدلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموهل في القدم . هنا نلجأ على قاعدة من المنهج الفني . نتذوق الشعر الجاهلي بصفة عامة . ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا التذوق والاستعراض وتتبع الخصائص المشتركة — مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر — ثم نتذوق بمجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونعرف خصائصها بدقة — وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك إلى شيء من الجزم غالباً — ثم نتذوق النص المراد تحريره . ونتملى خصائصه الشعورية والتعبيرية . ثم نرجع بعد هذا صحة نسبه أو خطئها بعد الاستعانة بالروايات ومحيضها . وهكذا نصنع في نص النقد ، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة إلى هذا العصر ، الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية والفكرية لهذه الفترة . ثم نرجع بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين من ذلك الناقد ، أو عدم صدوره .

وهكذا نجد أن المنهج التاريخي لابد أن يعتمد على « المنهج الفني » ، وإن يكن محيظه — فيما عدا ذات العمل الأدبي — أوسع وأشمل ، ذلك أنه يدرس الإطار ، والإطار أوسع بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي — مع هذا — أن تقتصد في تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الإمكان ؛ وأن تحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه حكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه السكائمة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نعطيها قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى . وفي الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير من هذه الأحكام السابقة شابهت ظروف . وأثرت فيه ملابسات ، وعلينا قبل أن نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملابساتها ، بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التي أحاطت بقائلها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التي أصدروا أحكامهم عليها ... الخ . ومن أخطر مخاطر المنهج التاريخي ، الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلي .

فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً إلى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فالع حوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة . وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزرابة عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة . والأسلم أن نجتمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً ... وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جمع هذه الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين :

١ - درس الدكتور طه حسين شعر المجنون في العصر العباسي في كتاب « حديث الأربعاء » ، ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر . في سائر فنون التفكير ، في سائر

مظاهر الحياة . مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذى أصدره الدكتور .

٢ - استند الأستاذ العقاد فى كتب « العبقريات » ، على بضع حوادث بارزة فذة فى تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير « شخصية » بطلها ، ولهذه الحوادث دلالتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ - اعتمدت أنا شخصياً فى إصدار حكم على شعور الشاعر العربى بالطبيعة فى كتابى « كتب وشخصيات » ( مثال رقم ٢ فى المنهج الفنى ) على استقرار المشهور من الشعر العربى ، فهو حكم قابل للتخطئة ، وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذى أصدرته متعجلاً !

والأحكام الجازمة فى المنهج التاريخى خطرة كذلك مثل الاستقرار الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه فى الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجد كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع ...

« الترجمة من الهندية فى عصر النهضة الإسلامية هى التى أوجدت شعر الزهد فى الدولة العباسية ... » « اتساع نفوذ الفرس هو الذى أوجد شعر المجنون والخريات » ، « كثرة الجوارى هى السبب فى انتشار الغناء ... » « عزلة الحجاز عن السياسة هى التى خلقت الغزل هناك » ... الخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . ولما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التى لا بدت هذه الظاهرة وسبقها . والتعميم العلى هو كذلك من أخطار المنهج التاريخى . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلى فى كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة فى طرق البحث الأدبية فحينما نشأ مذهب دارون فى النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبى إلى استخدام نظرياته ، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال لحال ، فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره في البحوث الأدبية عظيماً . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تمتشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس ، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقد نون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بحملته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلقة الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه .

والأدب لا يتفر من التعميم العلى على طرفة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب ، بل إنه ليتفر من هذا التعميم على طريقة العلوم النظرية أيضاً ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمحة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فإن أخطر مخاطر المنهج التاريخي ، إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية . فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يحرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف . كلا ! إن العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها « قلقة » أكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة إلا إذا حسبنا حساباً لظاهرة الكون واختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين ، ثم يتفجر في ظروف معينة . فإذا شئنا أن نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون في كيان البشرية واختزان ، فربما كان ذلك معقولاً ، ولكن تفسيرها علنياً متعذر . والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذى يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعلمها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الأدب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لاطبيعتها ولا أسبابها ، ومن الواجب أن ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها . ونيس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة أية شخصية أدبية .

ومسألة أن الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، إذا نحن راعينا لون الأدب وشكله ، أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر لتعصر الشخصى والمزاج

الفردى . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدى علينا فى فهم الأدب أكثر مما تجدى دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدىنا فى تفهم الاتجاه الأدبى العام ، والمنهج النفسى قد يجدى فى تفهم الاتجاه الشخصى الخاص . ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجى .

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة ، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته ، ثم لنذكر مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر أساسى فى الحكم . لانحكم مثلاً بأن العصر العباسى كان ماجناً ، ولو كان كل شعرائه مجاناً ، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلاً : إن المعرى كان يصور عصره وأهله بما يتوله عنهم فى شعره ، إلا إذا درسنا مزاج المعرى الخاص وطريقة نظرتة إلى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : إن المتنى كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين ، إلا إذا عرفنا الظروف التى أحاطت بالمتنّى حينئذ ودرسنا طريقة تصويره للأشياء والأحداث فى هذه الفترة . . وهكذا .

على أن تصوير البيئة قد لا يجىء صراحة فى صلب الموضوع الذى يعالجه الشاعر ولكن فى دلالاته البعيدة . نستطيع أن ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسى قبل الثورة أن هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء ، وتهيؤاً لانقلاب . ولو لم يذكر شىء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب .

ونستطيع من دراسة الأدب فى مصر فى العصر الحديث أن نلح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الأفكار ، حينما نرى فيه عدة اتجاهات إلى أقصى اليمين وإلى أقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل فى أطوار تاريخنا القديم فى عصر النهضة الإسلامية ، وبعضهم يتهجد بالفرعونية ، وبعضهم يتجه إلى أوروبا وأمريكا ، وبعضهم يتجه إلى روسيا ؛ كما أن بعضهم ينطوى على نفسه عازفاً عن المجتمع وما فيه . . . هى حالة تموج واضطراب . قد تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار . إلخ (١) .

على أنه ينبغى قبل أن نقرر شيئاً من دلالة الأدب على البيئة أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية . يجب أن نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ما هو فردى وما هو جماعى ، ليكون حكمنا أقرب إلى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الأدب والوسط . فاستقبال  
الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على أن هناك شيئاً آخر يقال . إن الأدب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة  
بقدر ما هو تعبير عن الآشواق البعيدة والرغبات المكنونة . سواء للفرد أو للجماعة .  
وكثيراً ما يكون الأدب نبوءات بعيدة . حقيقة إن الواقع الحاضر هو الذي يستدعي  
تلك النبوءات ، ولكن الفرد الممتاز كثيراً ما يسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات  
لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون لها قلوبهم . فحين يحىء ناقد يدرس مثل هذا  
الأدب ، ويتخذ من أدبه صورة للبيئة وتعبيراً عن العصر يخطئ الحكم والتفسير .  
وعلى الجملة فإن الواجب يقتضي في « المنهج التاريخي » ، أن ندرس الموقف من  
جميع زواياه ، وألا نخطئ فنجعل الفردي عاماً . كما لا نخطئ فنطبق العام على  
الأفراد ، فللفرد أصالته وللجموعة أصالتها . وعلينا أن نفرز هاتين الأصالتين  
من ناحية ، وأن نبحث عن المشترك بينهما من ناحية أخرى ، وأن ندرك أن  
الأدب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم في التيار العام ،  
إلا إذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل للمنهج التاريخي دائرته المأمونة ، ولا نتجاوز به حدوده ، ولا  
نطغى به على صميم « العمل الأدبي » ، ولا على شخصية الأدب .

\*\*\*

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص « المنهج التاريخي » وحدوده ،  
ومواضع زلاته ، نرى أن نستعرض خطواته في النقد العربي .

لقد شهدنا مولد « المنهج الفني » في هذا النقد ، وتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضررنا  
عليه الأمثلة . ومولد « المنهج التاريخي » في النقد العربي قد عاصر مولد « المنهج  
الفني » ، تقريباً ، وتلبس كلاهما بالآخر في أغلب الأحوال .

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الإسلام ، حينما كان المعول عليه  
في النقد هو الذوق الفردي والجماعي ، كانت بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر  
وشاعر في المستوى الشعري ، أو في الانجاء العام . أو في بعض المعاني الخاصة .  
من ذلك نظرهم إلى الأربعة الكبار : النابغة والأعشى وزهير وامرئ القيس على  
أنهم طبقة . ثم نظرهم كذلك في الإسلام إلى جرير والفرزدق والأخطل . فهذا

لون ساذج من « المنهج التاريخي » ، القائم على « المنهج الفني » .  
وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبيين » ، سار  
التذوق إلى جوار التاريخ . فتدوين النصوص في ذاته ، وسببها إلى أصحابها ،  
وذكر ملابساتها ، وتجميع ما قيل في مسألة خاصة كالعصا والبخل والبيان  
وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قيل فيها .. كل ذلك من أوليات المنهج  
التاريخي . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها .. إلخ  
ذلك من أوليات المنهج الفني . وكلاهما مجتمعان في كتاب .

وإبن سلام ، في « طبقات الشعراء » ، كان يمزج بين المنهجين في طقولاتهما . كذلك  
صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدى وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال وابن رشيق  
وغيرهم ، وهم يثبتون النصوص لأصحابها ، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق  
واللاحق ، ومن منهم أحسن وأجاد في الأخذ ، ومن منهم نصر وأفسد المعنى ،  
ويتحدثون عن أثر البدابة والحضارة في الأدب إلخ .. وهذا من أوليات  
« المنهج التاريخي » .

وإذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين ، فإن هناك  
آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وإن لم تحمل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني .  
فطريقة التأليف العربية في الأدب لم تكن تتبع منادج معينة . ومنذ أن بدأ  
الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفو الأدب على مثاله ، كما فعل تليذه  
المبرد في كتابه « الكامل » ، وابن قتيبة في كتابه « عيون الأخبار » ، والحصري  
في « زهر الآداب » .

وحق الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدى والجرجاني وأبي  
هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الأمالي ، وابن  
عبد ربه في العقد الفريد ، وأبي الفرج الأصفهاني في الأغاني ، والشعالي في اليتيمة ..  
لم ينجوا من الاستطراد والمزج بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في  
المجموعة الأخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب « الأغاني » ، الذي يثبت النصوص  
ويرويهام سلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ،  
ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات ، ويعرف  
بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب « الأمالي » ، في بعض النصوص



حون البعض. أما صاحب «التيمة» فهو يذكر النصوص لأصحابها، ويعرف بهم، ويذكر منزلاتهم في الأدب، وقد يتطرق إلى تعييل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق، وأخذ شاعر عن شاعر... الخ. وكل هذا من صميم المنهج التاريخي،<sup>(١)</sup> وفي الأمثلة الآتية تتبين طريقة كل من هؤلاء.

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ (عاش بين سنتي ١٥٩ - ٢٥٥ هـ) ما يكتب في باب العصا:

قالت أمامة يوم برقة واسط يا ابن العذير لقد جعلت تغسير  
أصبحت بعد زمانك الماضي الذي ذهبت شبيبته وغصنك أخضر  
شيخاً دعامتك العصا ومشيعاً لا تبغى خبيراً ولا تستخبر  
ويضم البيت الأخير إلى قوله:

وهلك الفتى أن لا يراح إلى الندى وأن لا يرى شيئاً عجيباً فيعجبا  
ومن يبتغي منى الظلامه يلاقى إذا ما رأى أصلع الرأس أشيبا  
وقال بعض الحكماء: أعجب من العجب ترك التعجب من العجب.  
وقيل لشيخهم: أي شيء تشتهي؟ قال: أسمع بالأعاجيب وأنشد:  
عريض البطان جديب الخوان قريب المراث من المرتع  
قنصف النهار لكسائه ونصف لماكله أجمع  
وعما يضم إلى العصا قوله:

لعمري لئن جليت عن منهل الصبا لقد كنت وراداً لمشربه العذب  
ليالي أغدو بين بردين لاها أمدس كغصن البانة الناعم الرطب  
سلام على سير القلاص مع الركب ووصل الغواني والمدامة والشرب  
سلام امرئ، لم تبق منه بقية سوى نظرة العينين أو شهوة القلب  
وقال الحاجب بن ذبيان لأخيه زرادة:

عجلت بحىء الموت حين هجرتني وفي تقبر هجر يازرار طويل

(١) قلت إننى لن أحمل الأدب العربى على اصطلاحات أجنبية، ولهذا أنا أعد كتاب الرواية عن أصحاب المنهج التاريخى بالقياس إلى النقد العربى.

« وقال الآخر :

ألم تعلمي يا عمر ك الله أني كرم على حين الكرام قليل  
وأنى لا أخزى إذا قيل مقتر جواد ، وأخزى أن يقال بحيل  
وإن لا يكن عظمى طويلاً فإننى له بالخصال الصالحات وصول  
إذا كنت في القوم الطوال فضلتهم بعارفة حتى يقال طوبال  
ولا خير في حسن الجسوم وطولها إذا لم يكن حسن الجسوم عقول  
وكأن رأينا من فروع طويلة تموت إذا لم تحين أصول  
ولم أر كالمعروف أما مذاقه فلو ، وأما وجهه الجميل

« وقال زياد بن زيد :

إذا ما انتهى على تناهيت عنده أطال فأمل أم تنهى فأقصر  
ويخبرني عن غائب المرء فعله كفى الفعل عما غيب المرء مخبراً

« وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميم وسنادها  
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثنائيه منادها  
وعلمت حتى لست أسأل عالماً عن حرف واحدة لكي ازدادها

وهكذا يمضي في سرد ما قيل عن العصا من قريب أو بعيد ، دون نقد و

تعليق إلى نهاية الباب .

\*\*\*

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه ( عاش بين سنتي ٢٤٦ — ٣٢٧

في باب التعازي :

« قال عبد الرحمن بن أبي بكر لسليمان بن عبد الملك يعزيه في ابنه أيوب —  
وكان ولي عهده وأكبر ولده — : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبه .

وهن قصر عمره كانت مصيبتة في نفسه ، ولو لم يكن في ميزانك لكنت في ميز .

« وكتب الحسن بن أبي الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه في ابنه عبد الله

وعوصت أجراً من فقيد ، فلا يكن فقيدك لا يأتي وأجرك يذهب

« العتي قال : قال عبد الله بن الأهم : مات لي ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه

جزعاً شديداً ، فدخل عليّ ابن جريج يعزيني فقال لي : يا أبا محمد . اسل صراً

واحساباً ، قبل أن تسلو غفلة ونسياناً كما تسلو البهائم ، وهذا الكلام لعل بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزى به الأشعث بن قيس في ابن له . ومنه أخذه ابن جريج ، وقد ذكره حبيب في شعره فقال :

وقال علي في التعازي لأشعث وخاف عليه بهض تلك المآثم  
أنصبر للبلوى عزاء وحسبة فتوَجَّر أم تسلو سلو البهائم ؟  
« أتى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال : إن تحزن فقد استحققت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فإن في الله خلفاً من كل هالك ، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم ... الخ ،

وجاء في باب « قولهم في الملك وجلساته ووزرائه » :  
« قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعدائه ، ولا ينفع الوزراء والأعداء إلا بالمودة والنصيحة ، ولا تنفع المودة والنصيحة إلا مع الرأي والعفاف . ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسناً ولا مسيئاً مادون جزاء ، فإنهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترأ المسيء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

« وقال الأحنف بن قيس : من فسدت بطائنه كان كمن غص بالماء فلا مساغ له ، ومن خانته ثقافته فقد أتى من مأمته . وقال العباس بن الأحنف .

قلبي إلى ماضيني داعي بكثر أحزاني وأوجاعي  
كيف احتراسي من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي  
« وقال آخر :

كنت من كربتي أفر إليهم فهم كربتي فأين الفرار ؟  
« وأول من سبق إلى هذا المعنى عدى بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر :  
لو بغير الماء خلق شرق كنت كالغصان بالماء اعتصاري  
« وقال آخر :

إلى الماء يسعى من يفض بريقه فقل أين يسعى من يفض بماء ؟  
« وقال عمرو بن العاص :

« لا سلطان إلا بالرجال ، ولا رجال إلا بمال ، ولا مال إلا بعمارة ، ولا عمارة إلا بعدل .

« وقالوا : إنما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواله ،

\*\*\*

٣ - من الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ( عاش بين ٢٨٤ - ٣٥٦ ) في حديثه عن عمر بن أبي ربيعة .

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان  
هي شامية إذا ما استقلت وسهيل إذا استقل يمان  
« الغناء للغريض خفيف ثقيل بالبصرة . وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل  
بالبصرة ، وأول هذه القصيدة .

أيها الطارق الذي قد عناني بعد ما نام سامر الركبان  
زار من نازح بغير دليل يتخطى إلى حتى أتانى  
« وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد الرحمن النخعي عن  
أبيه عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال :

« كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ، ثم إن  
مسعدة بن عمرو أنخرج عمر إلى اليمن في أمر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب  
فبلغه تزويجها وخروجها إلى مصر فقال :

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان ؟  
« وذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حمله الشوق على أن سار إلى المدينة  
فكتب إليها :

كتبت إليك من بلدي كتاب موله كرد  
كئيب واكف العينين بالحسرات منفرد  
يؤرقه لهيب الشوق بين السحر والسكيد  
فيمسك قلبه بيد ويمسح عينه بيد  
« وكتبه في قوهية وشنفه وحسنه وبعث به إليها . فلما قرأته بكّت بكاء شديداً  
متمثت :

بنفسى من لا يستقل بنفسه ومن هو إن لم يحمظ الله ضائع

« وكتبت إليه تقول :

أنا في كتاب لم ير الناس مثله أمد بكافر ومسلك وعنبر  
وقرطاسه قوهية ورباطه بعقد من لياقوت صاف وجوهر  
وفي صدره مني إليك تحية لقد ضل تيمامي بكم وتذكرى  
وعنوانه من مستهام فواده إلى هائم صب من الحزن مسعر  
« وقال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عتدى مصنوع ، وشعره مضعف

يدل على ذلك ، ولكنني ذكرته كما وقع إلى ،

وفي حديثه عن الخطيئة يقول :

« أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :  
« قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أطرفنتي  
شيئاً يا حماد ؟ قال : بلى ثم عاد إليه فأنشده للخطيئة في أبي موسى الأشعري يمدحه :  
جمعت من عامر فيه ومن جشم ومن تميم ومن جاء ومن حام  
مستحبات رواياها جحافلها يسمو بها أشعري طرفة سامي  
« فقال له بلال : ويحك ! أمدح الخطيئة ، أبا موسى الأشعري ، وأنا أروى  
شعر الخطيئة كله فلا أعرفها ، ولكن أشعها تذهب في الناس ! » .

وفي حديثه عن العرجي يقول :

« أخبرني العرجي عن أبي العلاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال :  
حدثني عمي : أنه إنما لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ، وقيل بل سمي  
بذلك لما كان له ومال عليه بالرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالغزل  
منها ، ونحاحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوفاً باللهو  
والصيد ، حريصاً عليهما ، قليل المحاشاة لأحد فيهما ، ولم يكن له نباحة في أهله ،  
وكان أشقر أزرق جميل الوجه وجيداء التي شذب بها هي أم محمد بن هشام بن  
إسماعيل الخزرمي ، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لالحجة كانت بينهما ، فكان ذلك  
سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

« وأخبرني محمد بن يزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت إلى المدينة ، فلما اتاهم موت

عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من ليك وشعابها  
وأباطحها ونزهها ، ووصف لساها وحسنهن وجمالهن . ووصف ما فيها ؟ !  
فقبل لها : خنضى عليك ، فقد شأ فنى من ولد عثمان رضى الله عنه ، يأخذ مأخذه  
حيسلك مسلكه ، فقالت أنشدوني من شعره ، فأنشدوها ، فسحت عينها وضحكت  
وقال : الحمد لله ! لم يضيع حرمه ، !

وهنا نرى نهجاً جديداً فيه نقد وتعقيب وموازنة وترجيح .

• • •

من كتاب الأمل إلى أبي علي القالى ( عاش بين ٢٨٨ — ٣٥٦ ) .

« وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قدم  
مستم بن نورية العراق ، فأقبل لا يرى قبرا إلا بكى عليه فبين له : يموت أخوك  
بالملا وتبكي أنت على قبر بالعراق ؟ فقال :

لقد لآمنى عند القبور على البكا رفيقى لنذراف الدموع السواقك  
أمن أجل قبر بالملا أنت نائح على كل قبر أو على كل هالك ؟  
« وروى هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيت له قبر ثوى بين اللوى والدكادك  
فقلت له إن الشجى يبعث الشجى فدعنى فهذا كله قبر مالك  
ألم تره فينا يقسم ماله وتأوى إليه مزملات الضرائك  
« وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طلبة يرثى الربيع وعمارة ابني زياد  
قالعبسين وكانت بينهم مودة :

فإن تكن الحوادث جربتنى فلم أر هائكا كائنى زياد  
هما رحمان خطيان كانا من السمر المثقفة انصعاد  
تهال الأرض إن يطأ عليها بمثلما تسام أو تعادى  
« وما فرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة احراعية :

قد صكت لى جبلا ألوذ بظله وبركتنى أضحى بأجرد ضاحى  
قد كست ذات حميه ما عشت لى أمشى البراز وكنت أنت جناحى  
فاليوم أخضع للدليل واتقى منه وأدفع ظالمى بالراح

وإذا دعت قرية شجناً لها يوماً على فتن دعوت صباح  
وأغض من بصرى وأعلم أنه قد بان حد فوارسى ورماحى  
وقال لى أبو بكر رحمه الله . هذه الأبيات تمثلت بها عائشة رضى الله عنها بعد  
وفاة النبي صلى الله عليه وسلم .

\* \* \*

من كتاب اليتيمة للثعالبي (عاش بين ٣٢٠ - ٤٢٩) .  
فى حديثه عن فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك ، :  
«لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق  
وما يجاورها فى الجاهلية والإسلام ، والكلام يطول فى ذكر المتقدمين منهم ، وأما  
المحدثين فنحن إليك منهم : العتابي ومنصور النرى ، والأشجع السلى ، ومحمد بن  
زرعة الدمشقي ، وربيعه الرقي . على أن فى الطائيين اللذين اتهمت إليهما الرئاسة فى  
هذه الصناعة كفاية وهما هما ، ومن مولدى أهل الشام المعوج الرقي والمري  
والعباسي والمصيصى وأبو الفتح كشاجم والصنوبري وأبو المعنم الأنطاكي .  
وهؤلاء رياض الشعر وحدائق الظرف ، فأما المصريون ففيها أسوقه من غرر  
أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم . والسبب فى تبرز القوم قديماً وحديثاً  
على من سواهم فى الشعر قريهم من خطاط العرب . ولا سيما أهل الحجاز . وبعدهم  
عن بلاد العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لآلسنة أهل العراق ،  
بجاورة الفرس والنبط ومدخلتهم إياهم . ولما جمع شعراء مصر من أهل الشام  
بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبنى  
ورقاء ، وهم بقية العرب ، والمشغوفون بالأدب المشهورون بالمجد والكرم ، والجمع  
بين آداب السيف والقلم ، وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ويثيب  
على الجيد منه فيجزل ويفضل . . انبغث قرائحهم فى الإجابة فقادوا محاسن  
الكلام بالين زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا .

وفى حديثه عن المتنبي : «أنموذج لسرقات الشعراء منه ، يقول :

«قال المتنبي :

وقد أخذ التمام البدر قيمهم وأعطاني من السقم المحاقا  
أخذه أبو الفرج البيهقي فلفظه وقال .



أر لیس من إحدى العجائب أننى      فارقة وحيدت بعد فراقه  
يا من يحاكي البدر عند تمامه      ارحم فنى يحسبه عند محاقه  
« وقال أبو الطيب :

قد علم البين منا البين أجفانا      تدمى وألم فى ذا القلب أحزانا  
« أخذه المهلب الوزير وقال :

نصارمت الأجفان منذ صرمتنى      فما نلتقى إلا على عبرة تجرى  
« وقال أبو الطيب وهو من قلائده :

وكننت إذا يمت أرضاً بعيدة      سریت فكنت السر والليل كأنه  
« أخذه صاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جناحه      كأنى سر والظلام ضمير  
« وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :

لبس الوشى لا متجملات      ولكن كى يصن به الجمالا  
« غار عليه صاحب لفظاً ومعنى فقال :

لبس برود الوشى لا لتجمل      ولكن لصون الحسن بين برود  
« وإنما فعل بيئته ما فعل أبو الطيب ببیت العباس بن الأحنف :  
والنجم فى كبد السماء كأنه      أعمى تحير ما لديه قائد  
« فقال :

ما بال هذى النجوم حائرة      كأنها المعى ما لها قائد  
« وهذه مصالحة لا سرقة فيها ، وهى مذمومة جداً عند النقدة .

« وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سماك وحيازا بك الله إنما      على العيس نور والحدور كآئمه  
« أخذه السرى بن أحمد بن جنى : أنشدنى لنفسه من قصيدة يمدح بها  
أبا الفوارس سلامة بن فهد وهى قوله :

حيا به الله عسفيه فقد      أصبح ربحانة لمن عشقها  
« ولم أجد أنا هذه القصيدة فى ديوان شعره : والبیت نهايه فى المدح وخفة  
الروح ، والسرى كثير الأخذ من أبى الطيب فى مثل قوله .

وخرق طال فيه السير حتى      حسبتاه بسير مع الركاب  
 وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :  
 يخذن بنا في جوزه وكأنا      على كرة أو أرضه معنا سفر  
 وقال السري :  
 وأحلبا من قلب عاشقها الهوى      بيتاً بلا عمد ولا أطناب  
 وهو من قول أبي الطيب :  
 هام الفؤاد بأعرابية      بيتاً من القلب لم تضرب به طنبا

\* \* \*

من زهر الآداب للحصري (توفي سنة ٤٥٣)

في حديثه عن الليل :

« قال العتي : تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس  
 والنابعة في طول الليل : أيهما أشعر . فقال الوليد : النابعة أشعر ، وقال مسلمة : بل  
 امرؤ القيس ، فرضياً بالشعبي فأحضراه فأنشده الوليد :

كليني لهم يا أميمة ناصب      وليل أقاسيه بطل السكواكب  
 تطاول حتى قلت ليس بمنقض      وليس الذي يرعى النجوم بأيب  
 وصدر أراح الليل عازب همه      تضاعف فيه الحزن من كل جانب

« وأنشده مسلمة قول امرئ القيس :

وليل كوج البحر أرخى سدوله      غلى بأنواع الهموم ليبتلى  
 فقلت له لما تمطى بردقه (١)      وأردف أعجازاً ونا . بكل كل  
 ألا أيها الليل الطويل ألا انجل      بصبح وما الإصباح منك بأمثل  
 فيالك من ليل كان نجومه      بكل مغار القتل شدت يئذيل  
 « فطرب الوليد طرباً ، فقال الشعبي : بانت القضية . معنى قول النابعة : وصدر  
 أراح الليل عازب همه ، أنه جعل صدره مراحاً للهموم ، وجعل الهموم كالنعر السارحة  
 الغادية ، تسرح نهاراً ثم تأتي إلى مكانها ليلاً ، وهو أول من اشتار هذا المعنى ،  
 ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الألفاظ عما هي مطابقة فيه بالنهار ، واشتغالها

(١) الرواية المشهورة : قلت له لما تمطى بصلبه

بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر ، وامروء القيس كره أن يقول : إن الهم يخف عليه في وقت من الأوقات ، فقال : وما الإصباح منك بأمثل .

« وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل الا اصبح بيوم وما الإصباح منك بأروح  
ولكن للعينين في الصبح راحة اطرحتها طرفيها كل مطرح  
« فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها خش السرة ،  
وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح .

« وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعى أن نجوم الليل ليست تغور  
ليلي شامت فإن لم تزر طال وإن زارت قليلي قصير  
« وإنما أغار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :  
لا أظلم الليل ولا أدعى أن نجوم الليل ليست تزول  
ليلي إذا شامت قصير إذا جلات وإن ضنت قليلي يطول  
« وهذه السرة كما قال البديع في النونية على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ  
رويه وبعض لفظه :

« وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربيع ، فما أشد شفقتي على جوارحه ،  
ولعمري إن هذه ليست سرقة ، وإنما هي مكابرة محضنة ، وأجسب أن قائله  
لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا ردت إلينا . فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة  
ابن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من البيت ما استحله . فإنهما كانا يأخذان  
جمله . وهذا الفاضل قد أخذه كله .

« وقد أخذه علي بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .

لا أسأل الله تغييراً لما صنعت نأمت وإن أسهرت عيني عيناها  
فأليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين أقامها

« وابن بسام في هذا كما قال الشاعر .

وفى يقول الشعر إلا أنه في كل حال يسرق السرور ،

وهكذا ترى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعنى  
بنسبة جميع النصوص لأصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد  
الفريد مع شيء من التبويب والتنظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول .  
ولا يبعد صاحب الأملالي عن هذا المنهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب ،  
بينما تجد صاحب الأغاني ينتقل نقلة بعيدة فيدخل في صميم المنهج التاريخي .  
يذكر النص ، وينسب لصاحبه بسلسلة من الرواية ، ويذكر أخباره ويقبل  
الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض ، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب  
رواية أو صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الأحيان وطريقته ومن يشترك  
معه فيها ... الخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه  
صاحب اليتيمة بعده . وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، إذ كثيراً ما يكتفى  
بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه ويقف عندها في جمع ما قيل عن المعنى الواحد .  
وبذلك يعد صاحب الأغاني خير من كتب في هذا الباب .

• • •

وترك الزمن ينقضي من القرن الخامس إلى انعصر الحديث ، فلا نجد بين  
العصرين جديداً ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم . فإذا جئنا للعصر  
الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نمواً عظيماً . فهذه دراسات جورجى زيدان  
وأحمد السكندري والشيخ المهدي تبدأ الطريق . ومع أنها كانت إلى الجمع أميل  
منها إلى التحليل ، فإنها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من  
قبل ، فقد أخذت تدرس عصور الأدب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية  
والاقتصادية وتحدث عن آثارها في الأدب ، في موضوعاته وأسلوبه وتعبيره ،  
وتدرس شيئاً عن الشخصيات الأدبية في كل عصر . نعم إنها حددت العصور  
بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال  
كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه  
الأول « ذكرى أبي العلاء » ، وفي كتبه الأخرى بعد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين  
في كتبه « فجر الإسلام » ، و« ضحى الإسلام » ، و« ظهر الإسلام » ، ثم في كتابه مع الدكتور  
زكي نجيب محمود « قصة الأدب في العالم » ، والأستاذ طه أحمد إبراهيم في كتابه  
« تاريخ النقد عند العرب » ، والدكتور محمد خلف الله في بحثه صغيرين له عن

« التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ، و « نظرية عبد القاهر في أسرار البلاغة ، والدكتور عبد الوهاب عزام في « المتنبي » ، وكتاب الأستاذ العقاد « شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضي » يضم مزيجاً من المذاهب الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية أثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها ، وكذلك كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » ، وإن يكن هذا الكتاب أدخل في « المنهج النفسي » كما سيجيء ، ثم في كتابه « شاعر الغزل » وكتابته عن « جميل بثينة » ،

ومن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « البثر الفني في القرن الرابع » ، والأستاذ أحمد حسن الزيات في كتابه « أصول الأدب » ، والأستاذ أحمد الشايب في كتابه « الفرائض في الشعر العربي » ، وكتابته عن « الشعر السياسي » والمتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية أمثال الدكتورة سهير القبلاوي في « ألف ليلة وليلة » ، والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » ، والأستاذ نجيب الهببتي في « أبو تمام » ، والأستاذ محمد كامل حسين في « الأدب المصري الإسلامي » ، الخ .

على أية حال لقد نما المهج التاريخي نمواً ذا قيمة على أيدي المعاصرين ، وقبله يلى سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفة من ذلك المهج . ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الأول عن أبي العلاء ، وهذه الفقرات من مقدمته تغنيانا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

« ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده ، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرفة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية ، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة ، وثمره ناضجة ، لطائفة من العمل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه . من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان .

« من هذه العلل المادية والمعنوية ، ومنها ما ليس للإنسان به صلة ، وما بين وبين الإنسان اتصال ، فاعتدال الجو وصفائه ، ورقة الماء وعذوبته ، وخصب الأرض وجمال الربى ، ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل ونشئه نفسه . بل وفي إلهامه ما يعن له من الخواطر

والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ، وجهل الأمة وجودها ، وجذب الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه أو تقائضها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة ، والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرتنا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما سبقه أو أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم ، إنما يأنف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادقة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى . نتيجة لعلة سبقته ، ومقدمة لأثر يتلوها ، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملت أحكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

« إذا صح هذا كله ، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في انضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولنا نحتاج إلى أن نذكر الدين فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه . ولو أن الدليل المنطقي لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبي العلاء نفسه منتهية بنا إليها ، فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في عصره إلا أعطاها وأخذ منها ، كما سرى في هذا الكتاب . فقد هاج اليهود والنصارى ، وناظر البوذيين والمجوس ، واعترض على المسلمين ، وجادل الفلاسفة والمتكلمين ، وذم الصوفية ، ونعى على الباطنية ، وقذح في الأمراء والملوك ، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك ، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفتيد والتريب وهو في كل ذلك يرضى قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وخرج الصدر ما يمثل الحياة في أيامه بشعة شديدة الظلام (١) .

« فالمرآة التي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة ، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم ، ولا أن

(١) ولكن كم ياترى في هذه الصورة من الواقع وكه فيها من مزاج المعنى الخامس . وكه من عاشوا — مع المعنى — في هذه الفترة يشاركه تصوره هذا للحياة « أ. مؤلف »

يسلم بأن الشيء الواحد على صفه وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان — المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله ، ولا يميل إليه ، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبي العلاء ، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل ، وأن يهتدى من أمره إلى شيء .

« ... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر فى التاريخ . أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان ، ولا يستطيع لها دفعاً ولا اكتساباً . ذلك رأى نراه ، ومثبته فى موضعه من الكتاب .

« وإنما نقول هنا إن هذا رأى سيلزمنا أن نسلك فى البحث عن حياة أبي العلاء طريقاً خاصة ، ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أننا لا نعتقد انفراد الأشخاص بالحوادث ، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا أن نضيف أثراً من الآثار لشخص من الأشخاص . مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته ، ومهما عظم أثره وجل خطره . وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ، ينبغى أن ترد إلى أصولها ، ونعاد إلى مصادرها ، وأن تستقى من ينابيعها ، وتستخرج من مناجمها ، وهى جماعة العمل التى أشرنا إليها آنفاً . فليس المأمون وجده هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن وإنما تلك فتنة أحدثها عصره ، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

« إنما الحادثة التاريخية . والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينفقها الكاتب الأديب ، كل ذلك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء<sup>(١)</sup>

« وإذا قد بينا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلوه لزمانه ومكانه . فليس لنا بد من أن نقدم بين يدي هذا الكتاب ، فصلاً فى عصر أبي العلاء وآخر فى بعده .

(١) هنا نختلف مع الدكتور والحوادث الحية يستحيل أن تخضع خضوع المادة . وسرى الدكتور فيها مدافع وجهة نظره هذه فى كتابه « الأدب الجاهلي » .



ولما كانت الأسيرة أشد ما يحيط بالرجل أثراً فيه . خصصنا فصلاً آخر لأسيرة أبي العلاء . فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلاً ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية فبيننا قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيهما ، ثم إلى منزلته العلمية فشرحناها شرحاً مستوفى ، ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا في أن نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثيرها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها . معنيين عناية خاصة بفلسفته الإلهامية والخلقية ، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء وافتراق الأهواء ... ،

وهكذا ترى الدكتور طه شديد الإيمان بالدراسة العلمية لتاريخ الأدب ، شديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء . ولكننا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » فإذا هو أقل إيماناً وأضعف ثقة . نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى أنها ليست ذات غناء في التعرف إلى صميم الشخصية الأدبية ، ويختار عليها « المقياس الأدبي » ، ولعله هو ما أسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف » ، و « تين » ، و « بروتبير » ، ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبي الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته ، بل ربما استنكاره . يقول عن تين : « وأما ثانيهم ( تين ) فيمضي إلى أبعد مما مضى « سانت بوف » ، فهو لا يعتمد مثله اعتماداً قوياً على هذه الشخصيات الفردية ، ولا يكاد يعتد بها إلا في احتياط وتردد ، ذلك لأن القوانين العلمية عامة ، فيجب أن تعتمد على أشياء عامة . وما شخصية الكاتب أو الشاعر في نفسها ؟ ومن أين جاءت ؟ أنظن أن الكاتب قد أحدث نفسه ؟ أم تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً ؟ وأي شيء في العالم يمكن أن يبتكر ابتكاراً ؟ أليس كل شيء في حقيقة الأمر أثراً لعلّة قد أحدثته ، وعلّة لأثر سيحدث عنه ؟ وأي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟ وإذا فلا ينبغي أن نلتمس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه وإنما ينبغي أن نلتمسهما في هذه المؤثرات التي أحدثتهما ، والتي يخضع لها كل شيء إنساني .

« الفرد ؟ ما هو ؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها . أو قل من آثار

الجنس الذى نشأ منه — فيه أخلاقه وعاداته وملسكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الأخلاق والعادات والملسكات والمميزات ما هي ؟ أثر لذين المؤثرين العظمين اللذين يخضع لهما كل شىء فى هذه الدنيا : المكان وما يتصل به من حاله الإقنيمية والجغرافية وما إلى ذلك . والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث التى تخضع كل شىء للتطور والانتقال . الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان ، فينبغى أن يلتبس من هذه المؤثرات ، وينبغى أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التى أحدثت الكاتب أو الشاعر ، وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار . ثم يعرض رأى د برونكير ، الذى يطبق نظرية « التطور » تطبيقاً علمياً على الأدب . ثم يقول معقباً :

« لن نظفر ( أى تاريخ الأدب ) من هذا بشىء ذى غناء . لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية ، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ، ولن يرفق هو إلى حلها ، وهى نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الأدبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟ « العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

« البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟ « الجنس ؟ فلم ظهرت موايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص فكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟ « وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الأدبى عاجزاً عن تفسير النبوغ ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ ، وإنما هي علوم أخرى تبحث وتجد ، وقد نظفر وقد لا نظفر ، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علماً منتجاً حتى نظفر هذه العلوم وتخل لنا عقدة النبوغ (١) ، ...

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الأدبى فى كتاب « فى الأدب الجاهلى ،

---

(١) نل الدكتور يعنى علم النفس . ونسكن ها هوذا عبر نفس إلى اليوم لم يحل عقدة النبوغ ، هو بصفه وبحلله . ولكنه لا يملله

ولكننا نرى فيه ميلاً قوياً للسبب على المنهج التاريخي ، كما رسمنا حدوده من قبل ، شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الإسلام . وقال : إنه يتبع في هذا الشك طريقته (ديكارت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت إلا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقته تفكيره ذاتها ، لأن موضوعه غير موضوع ديكارت ، موضوعه أدبي تاريخي فاستخلص أدوات المنهج التاريخي وطريقته .

واستند في هذا الشك إلى أمور منها : أن الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن أصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروي بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كالمريء والقيس وغيره يقال إنهم من حمير ، ولجبر لغة أخرى . ومنها ما ثبت من انتقال بعض الرواة للشعر كحماد مجرد وخلف الأحمر ، ومنها الأسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتقال الشعر ونسبته إلى الجاهلية ... الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الأسباب والبراهين التي ساقها الدكتور . ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة . فهي بطبيعة الحال لا تؤدي إلى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً إلى اعتبارها نتائج حاسمة . وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي أسلفنا . ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور ومع المتنبي ، وهو يسير فيه كذلك على المنهج التاريخي ، إذ نرى فيه مثل هذه المبررات .

« وعندي أن المتنبي حين ارتحل إلى البادية إنما اتصل فيها لا بالبيئة القرمطية العادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون في البادية ، ومن يدري ؟ لعل هذا الداعي كان أباً المضل نفسه هذا الذي يمدحه المتنبي ومن يدري ؟ لعل المتنبي لم يعد إلى البادية مصطحباً أباه وجده ، وإنما عاد مصطحباً رجلاً آخر أو قوماً آخرين ، يريدون أن يستقروا في الكوفة ، وأن يدعوا فيها لمذهب القرامطة .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء واتقنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواتنا ، فإنني أجد في نفسي شعوراً قوياً جداً بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث أن استحالَت إلى قرمطة خالصة ،

ثم يقول :

« لست أدري أتسودنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لا تسعدنا ؟  
والكنى قوى الشعور بأن المتنبي لم يرحل إلى الشام طالباً للرزق لحسب ، وإنما  
ذهب إلى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشقي من سوريا ، الذي لم  
يكن قد أدركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من أقسام الشام . »

ثم يقول :

« فنستخلص من كل ما قدمنا أن المتنبي قد قطع مرحلة الأولى من طريقه ،  
مرحلة الصبا ، ولم يكبد يبلغ آخرها حتى كان قد تم له حظ من الشعر ، وتم له  
حظه من القرمطة ، وتم له حظ من القوة البدنية أيضاً . »

فإن نتيجة الأخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي  
يقول إنه « قوى الشعور ، بقرمطة المتنبي ، وإن كان لا يرى أتواتيه النصوص  
أم لا تواتيه . وهذا طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب ألا يطفئ في  
« المنهج التاريخي » . »

فإذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر ، فهو سائر على المنهج التاريخي  
ولكنه يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات  
حديثاً يجمع بين المنهجين غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى — النثر في  
القرنين الثاني والثالث — الحياة الأدبية في القرن الثالث للهجرة — أبو تمام  
وشعره — البحري وشعره — ابن الرومي وشعره — ابن المعتز وشعره . »

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين في هذا الكتاب :  
« — ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جنسية  
أخرى ويقول أبو هلال : إنه كل يحسن الفارسية  
« وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً .  
وأفان بينهم أ أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما  
كان عالماً بلغتها . »

« ولا يبقى لنا من عبد الحميد إلا كتاب كتبه عن مروان بن محمد إلى عماله

بالامصار ، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لانه كان قد انتشر ، نخاف منه على الدين . وكتاب آخر كتبه عبد الحميد إلى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا . يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ؛ وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

« ولعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملني على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحال ، والحال معروفة في العربية . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى . . . وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد : وإياك إياك أن تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فإنها أسرع طلباً وأنجى مهرباً ، وأبعد في اللحوق غاية ، وأصبر في معترك الأبطال إقداماً ونجدة من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكّة السنخ ، متقاربة الحلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد ، بموهة الزكب ، بحكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رقاق المعطف ، بأكيف وافية . وعمل بحكم . ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ ، خالصة الجوهر ، سابغة الملبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ، وافية الوزن ، كثير يك النعام في الصنعة ، معلقة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

« استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت أن أعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الأمر أيسر من هذا ، فيكفي أن تقرأوا كتاباً فرنسياً متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية . وهو أناتول فرانس . ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين . وأناتول فرانس يستعمل الحال استعمالاً كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج إليها ، ولتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أناتول فرانس واليونان ، أن أناتول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم ، غير أنه كان يقدمها أحياناً وبؤخرها أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

هذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوى عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية .  
ذلك لأن مدارس الأدب يوناني كانت منبثة في الشرق كله ، في الاسكندرية وغزة  
وزنطاكية والشام والجزيرة . وظلت كذلك حتى العصر العباسي ، ولكنها انحصرت  
في الأديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .  
فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة  
والشام وتعلم اليونانية وأحسنها .

٢ — قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه  
أو جاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة  
لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهما متفقان من حيث أنهما يعتمدان اعتماداً شديداً  
على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة  
إلى تحقيق ما يريد العقل ، وهما يتفقان في أنهما حريصان كل الحرص على تعمق  
المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتي  
بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المؤلف من الشعر .  
وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يديحان لنفسيهما تصريحاً كما  
يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعوا للتشدد في أصولها ومراعاة قواعدها .  
يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص  
جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعة في أغلب شعره ، لا يعدل عن هذه  
المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطراراً  
لا يخرج له منه ؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره ، لا يريد أن يشق على نفسه  
ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على سجيته كما يرسل نفسه على سجيته ، فهو من  
أقل الشعراء كلفاً بالغريب وإيراداً له ، وعنايته بالجمال اللفظي قد تحس أحياناً .  
ولكنها تلتبس فلا توجد في كثير من الأحيان . وقد تروك سهولة اللفظ في  
البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه  
القصيدة من الألفاظ ما يغيظك أحياناً ، ويضيق به صدرك أحياناً أخرى .

ثم هما يختلفان من ناحية أخرى . في أن أبا تمام كان شديد الحرص على  
البدیع والمحسنات البديعية ، أو بعبارة أصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة

الفنية في الشعر ، فهو كان يتبع الاستعارة ويسرف في تتبعها . ويجد ما استطاع في طلب الجنس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية . وهو كان يجد في هذه الأشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعنى .

« أما ابن الرومي فهو لا يخرج من البديع ولكنه لا يتهالك عليه . وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالة ولا رصانة ، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجنس . إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يعنيه .

« وهما يختلفان من ناحية ثالثة ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

« أما ابن الرومي فشاعر مطيل ، ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جداً ، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص ، أو بعبارة أدق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها . أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظفر به ، ويعرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى إتماماً حسناً دون أن تقصر أو دون أن تغلو . فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الأطراف .

« أما ابن الرومي فالأمر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد ، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية . فكما يعتقد أن الناس ليسوا أخياراً في معاملاتهم ، فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه ، ويستقصى البحث والعرض حتى لا يتعرض لأي عبث من الذين يسمعون أو يقرأونه . ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة — على أكثر تقدير —

يطيل فيه ابن الرومي في الأبيات التي تبلغ العشرة أو تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أبي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ، وحرص ابن الرومي على أن يصل إلى كل شيء ، وعدم اطمئنانه إلى الذين يسمعون أو يقرأونه ، (١) .

وللدكتور بعد هذا كتاب « حديث الأربعة » ، وهو يمزج فيه بين المنهج الفني والمنهج التاريخي ، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر . وكتاب « مع أبي العلاء في سجنه » ، وهو أقرب إلى الأدب الخالص من الدراسة ، هو أقرب إلى أن يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة أبي العلاء ، ويعتمد على هذه المصاحبة في تصوير أحاسيس أبي العلاء ، ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية . وهو في اعتقادي أدنى إلى تصوير أبي العلاء من كتابه الأول .

\*\*\*

وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص أحياناً ، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، فإننا نجد الدكتور أحمد أمين ، أقرب إلى أصول « المنهج » ، فهو يبدأ بجوار النصوص ، يجمعها ويرتبها وينطقها برفق ، ويسجل النتائج في هدوء . يصنع ذلك في مجموعته « فجر الإسلام » ، وضحي الإسلام ، وظهر الإسلام ، حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الإسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الانبجاعات الفكرية . وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات ، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والأدب بصفة عامة . فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة . فالجاذب مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث ، والمبرز نموذج للثقافة العربية الخالصة . . . وهكذا .

ولعل النموذج من فجر الإسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور أحمد أمين ومنهجه في كتبه :

---

(١) نحب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والفلوهر ، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف في المزاج والطبيعة . وكون كليهما يفتقدان في النفوس على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما . فهي في أبي تمام ذكاء ونسب . وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات .



« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب » ،  
يعنون بذلك أنه سجل سجلت فيه أخلاقهم وعاداتهم ودياناتهم وعقليتهم ، وإن  
شئت فقل : إنهم سجلوا فيه أنفسهم ، وقديم انتفع الأدباء بشعر العرب في  
الجاهلية ، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم ، وعرفوا منه أخلاقهم التي  
يعدونها والتي يهجونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال  
وسهول ووديان ونبات وحيوان ، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون  
في الأصنام والخرافات ، وألقوا في ذلك جميع الكتب المختلفة .

« وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا الديوان » ، أن يعنى العلماء بجمع ما صح  
عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والمتن وإبعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون  
في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلي ذكر سندها ، وعنى ببيان رجالها  
عناية تامة كالذي عندنا من صحيح البخاري ومسنن وغيرهما ، وكان يجب أن يعنى  
بالشعر الجاهلي هذه العناية متى عدناه « ديواناً » ، تسجل فيه الحوادث والمعادات ،  
ونظرنا إليه كأنه وثائق تاريخية . ولكن يظهر أن هذا النظر إلى الشعر الجاهلي لم  
يكن سائداً عند الرواة والأدباء ، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر إليه  
كأداة لتعليم اللغة ، أو كأنه طريقة وملهم ، ومادة لحسن المحاضرة . فلم يكن يعنى به هذه  
العناية التي بذلت في الحديث ، ولم ير من يعتمد الكذب فيه أن يتبوأ مقعده من النار .

« نعم إن بعض الأدباء سار في الأدب سيره في الحديث ، فكان يروى الخبر  
معنعناً ، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الأدب على نمط مصطلح الحديث ولكن  
يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية ، لم تنضج ، ولم يسيرا فيها إلى النهاية .

« كذلك أكثر ما يروى لنا قد عنى فيه بالمختارات أكبر عناية ، وهم في هذا  
ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها ، ولم تهذب  
الفاظها ولم يوضع وزنها ، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة  
من جميع نواحيها ، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية .  
ولعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء ،  
قل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم ، ثم  
تدرجوا منها إلى ما وصل إلينا من الرقي . ذلك أن الأديب لم يكن يروقه ذلك

فيه . أو يستضعف وزنه فيصلحه ، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ .  
 لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها إلى الاختيار ، ولكن يقصد  
 فيها إلى الصحة ، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة ، منها الحياة  
 العقبية .

و مع هذا فما لدينا يمثل بعض الشيء . وإن لم يكن وافيًا كما ذكرنا من قبل -  
 وأشهر المجموعات التي لدينا مما نسب إلى الجاهليين - عدا دواوين الشعراء هي :

- ( ١ ) المعلقات السبع ، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية .
- ( ٢ ) المفضليات ، وجامعها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة .
- ( ٣ ) ديوان الحماسة لأبي تمام . وفيه مقطعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي .
- ( ٤ ) ومثله : حماسة البحتري .

( ٥ ) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات  
 كثيرة للجاهليين .

( ٦ ) مختارات ابن الشجري .

( ٧ ) جمهرة أشعار العرب لمن يسمى . أبا زيد القرشي .

والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مئة سنة قبل البعثة .  
 ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غريب المعاني .  
 فما روى لنا من القصائد موسيقاه واحدة ، يوقع على نغمة واحدة والنشايه  
 والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع .  
 ولنتعرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل ، ومعه صاحب أو أكثر ، وقد يعرض  
 له في طريقه أثر أحبه رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبكي معهم على رسم دارهم .  
 ويذكر أياماً هنيئة قضاها معهم ، وأن العيش بعدهم لا يحتمل ، ثم يصف محبوبته  
 إجمالاً أو تفصيلاً ، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه ، ويقارنها بالوعر  
 أو النعام أو الغزال ، وقد يطفر من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنازله .  
 وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أُلشأ القصيدة ، فيتمدح بشجاعته .  
 أو يتغنى بفعال قبيلته . أو يعدد محاسن مدوحه ، ويصف كرمه . أو يفتخر بموقعة  
 انتصر فيها قومه ، أو بهجو قبيلة عدت على قبيلته ، أو يحمل قومه على الأخذ

بالتأثر ، أو يرثى راحلاً وهذه — تقريباً — كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة . هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لعيشة البداوة . والحق إنهم في البيان والتعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى ، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الإعجاب . ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم للبعاني ، وابتكارهم للموضوعات ، وقد عبر عنتره عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟  
وزهير إذ يقول :

ما نرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً  
« ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصيب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق إليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم بيئتهم ، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاداً .  
« اللهم إلا أحياناً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ، وإلا شعراء نادرين كانت لهم مناخ خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نغمة جديدة ، كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقاً .

« كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي — غالباً — أن شخصية الشاعر اندمجت في قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص . وإنك لتتبعين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم ، وقل أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجدانه ، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

« ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نغمة دينية جديدة ، تراها في مثل شعر عدي بن زيد في الحيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف .  
« وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدلنا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في وصف المشاعر والوجدان ، بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول ، .

هذا نموذج من نسق فجر الإسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن « قصة الأدب في العالم » فينحوي نحواً استعراضياً للأدب العالمية في أول الأمر عند الكلام

عن ، الأدب المصري ، و ، الأدب الصيني ، و ، الأدب الهندي ، و ، الأدب  
الفارسي القديم ، و ، الأدب العبري ، . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب  
بالسبب أو بالإيجاب .

ولكنه حين يبدأ في استعراض الأدب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل  
والتأثير والتأثير بينه وبين الأدب الروماني ، وبين الآداب في العصور الوسطى في إنجلترا  
وفرنسا وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا . وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي .

نعم إنه استعراض سريع ، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور  
والتدقيق ، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب بحسب في مضمار المنهج التاريخي .

وسنعرض هنا نموذجاً من كتاب ، قصة الأدب في العالم ، لالذاته فقط ولكن  
لأنه يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل  
بين ظهور العبقريات الفنية وحالة الوسط ، لنذكر غرضين بمثال واحد :

« قد لنا عظمة سرفانتيز » مؤلف دون كيشوت ، على خطأ الرأي القائل : إن  
العبقرى ينبت في عصر الازدهار : فقد كان سرفانتيز معاصراً لشكسبير ، ومات  
هذان النابغان في عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد أن تجاوزت  
أسبانيا أيام مجدها ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة  
على ، الأرمادا ، الأسبانية . وكما قال النقاد وأفاضوا في القول بأن العظمة الأدبية  
في عصر اليبابات نتيجة لعظمة إنجلترا في السياسة والتجارة عندئذ . فمن قائل :  
إن روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شامان لفصيدتي هومر ، وغير هذه وتلك  
من آيات الأدب الرائعات في عصر اليبابات نتيجة مباشرة لانتصار الأسطول  
الإنجليزي على الأسطول الأسباني ، إذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الإنجليز  
وأيقظهم لبصروا ما هم فيه من عظمة ومجد . لكننا نقول : هل كتب « العهد  
القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر منحمته لما بلغ اليونان  
أقصى مجدهم ؟ وهل تفجر من درابليه ، كتابه « جارجانتوا وباتاجريل » ، إذ كانت  
فرنسا ظافرة في حروبها ؟ وأخيراً كيف أنتجت هزيمة الأرمادا شكسبير في إنجلترا  
وسرفانتيز في أسبانيا في وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء  
سرفانتيز نتيجة الهزيمة المسكرة ؟ كما يهزنا التعليل بعمق الفكرة فيه ، مع أن عمق

الفكرة قد لا يخفى وراءه من الحق شيئاً . ولعل سرفانتيز كان يرمى بكتابه فيها يرمى إليه ، إلى مهاجمة الأفكار العميقة ، .

• • •

ويبدى الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :  
« أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهوروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات :

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل أمة في كل جيل . ولكنها ألزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات . لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية ، التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذلك . . . »

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق إلى تصوير خصائصهم الشعورية والتعبيرية ، وإلى مقوماتهم الشخصية . ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر من درسه

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

« ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بعد باسم الثورة العربية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي أصاب الشعر العربي كله في أعقاب الدولة العباسية .

« ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة . وقاتحة الأدباء الناشئين على الطريقة التقليدية

« والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في ردىء شعره هبوط بعض النظامين الذين نقرأ قصائدهم في الجبرتي أو في دواوينهم المتروكة بين أيدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع بأحسن شعره وأجوده إلى أعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحملات الفرنسية .

« فكثيراً ما يعثر القارىء بين أقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتى ، وقد تفضلنا في جميع مزاياها ، إلا أن الساعاتى ، جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العروضيين والشعراء المحدثين . ونعنى بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقاً أو واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبديع وما إليهما من أصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيها نظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .

والساعاتى نفسه قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه السلام ، أتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من أنواع البديع ، واستهلها بقوله فيما أسماه براعة استهلال .

« سفح الدموع لذكر السفح والعلل أبدى البراعة في استهلاله بدم

« وكان يكثر من النجئيس والتورية والمطابقة ، والمواربة وما إليها من محاسن النظم على أيامه ، ولكنه ظهر في العهد الذى بدأ فيه الخلاف بين شعر الصنعة وشعر السليقة ، أو بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين ، فقال ينحى على أولئك النحاة :

« فدعنى من قول النحاة فإنهم تعدوا (لصرف) النطق من غير لازم  
إذا أنا أحكمت المعانى (خفضتهم) و (أرفعها) قهراً بقوة (جازم)  
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كبعض الأعاجم

« فكان كما يراه القراء من هذه النوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة ، يلبس أزياءهم ثم يخرج على صفوفهم ، ويقف في عدوة الطريق ، بينهم وبين الطبقة التى جاءت بعدهم .

« والتفريق الزمانى بين المتقدمين على الثورة العرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق لا معنى له إن لم يكن مصحوباً بسمات فنية تميز بين الطائفتين .

« فإذا عمدنا إلى هذه السمات الفنية فنحن لا نعرف سمته هى أدنى إلى الفصل بين تينك الطائفتين من تسمية الأولين بالعروضيين ، وتسمية الآخرين بالمطبوعين أو غير العروضيين .. الخ ..

أما في كتابه « ابن الرومي » حياته من شعره ، فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك ، وإن غلب المنهج النفسي ، وقد كان للمنهج التاريخي نصيبه في الحديث على « عصر ابن الرومي أو القرن الثالث للهجرة ، و « حالة الحكومة والسياسة ، و « نظام الإقطاع ، و « الحالة الاجتماعية ، و « الحالة الفكرية ، و « الشعر ، و « الدين والأخلاق ، و « أخبار ابن الرومي ، و « العصر والرجل ، و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره ، ... الخ .

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل « عمر بن أبي ربيعة ، فقد أثبت أولاً أن الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك ، وأن عمر كان هو الشاعر الممثل لا للعصر كله ، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلى هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء بالأمثلة الدالة المريعة :

« لابن أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا القليل ، وكان غزلها في نظم الحوار والرسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .

« ويستغرب قارىء الديوان أن ينصرف شاعر في جميع شعره إلى هذا الغرض دون غيره ، وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الأولى ، إذا اقتصرنا على النظر إلى الديوان وحده ، وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين في الدواوين الكبيرة .

« ولكنه استغراب لا يلبث أن يزول أو يتغلب إلى نقيضه إذا تجاوزنا الديوان إلى العصر الذي نظم فيه الديوان ، والبيئة التي عاش فيها الشاعر ، فربما أصبح العجب عندئذ أن يتمخض ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل ، وأن يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكيه في إكثاره وانقطاعه ، وقد كان ينبغي أن يقترن به نظراء متعددون .

« لأن العصر الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ فيها ، كان عصرًا غزلياً في جميع أطرافه ، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه ، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه ، كما أنه مطالب به بدفع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس إليه .

« فها من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان

له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موقور ، وما من شدة كانت لا تغني  
له حتى شدة المحارم والحرمات . . .

« فالعصر الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة  
فيه لا جرم يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشبع منها ، ويكون شعر الشاعر  
الواحد قليلا في التعبير عن هذه الحاجة التي تعم كل بنيته وبناته ، وتشغل كل  
متحدثيه ومتحدثاته .

« وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون : إنهم يحسونها  
ويفتقدونها . فلما مات عمر بن ربيعة حزن عليه نساء مكة وكانت إحداهن  
بالشام فبكت وجعلت تقول : من لا باطح مكة ؟ ومن يمدح نساءها ويصف  
محاسنهن ؟ وعزاها بعضهم فقال : إن قتي من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على  
طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسامت وقالت : هذا أجل عوض ، وأفضل خلف .  
فالحمد لله الذي خلف على حرمة وأمثه مثل هذا !

« تلك حال العصر وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه ، فليس العجب  
أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخيم أو صغر ، وإنما العجب  
أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه في ذلك العصر ، ولا يكثر معه الأنداد  
والنظراء ، ولكل منهم مثل ذلك الديوان .

« والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نرجع إلى الحقيقة برمتها  
ولا نقف عند النظرة الأولى إلى العصر كله على الإجمال .

« فابن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في العصر كله ، ولكنه كان في الحقيقة  
شاعر الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهي طبقة بعد  
أفرادها بالعشرات ولا يتجاوزونها إلى المئات . ومن كان من شعرائها يساويه  
في الحسب والجاه كالحارث بن خالد أو العرجي سليل عثمان بن عفان ، فقد كان  
له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان  
العرجي يشهد الوقائع بأرض الروم ، وكانا مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية  
والطبيعة الغزلية . فإذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي



فلمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

\* \* \*

وبعد ففي هذه الأمثلة الكافية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » في العصر الحديث إذ كان ذلك ما تقصد إليه منها ، دون الاستقراء الذي لا يكون إلا في كتاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد نما نمواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع ، ولكنه ما يزال إلى اليوم في دور النشوء ، نخطوانه التمهيدية الأولى من جمع النصوص وتحريرها ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والأدبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي ندرسها . كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخامات الأولى للبحث .

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو « مكتبة المعري » التي أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم ثلثت بشرح « سقط الزند » على أن تمضي في إعداد سائر ما يتعاقب بالمعري (١) .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ، وعن كل عصر مثل هذا السجل ، لتوافرت المادة الخامة للمنهج التاريخي على خير ما تكون . أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكافئ الله نفساً إلا وسعها .

---

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من التحيّة العملية . . !

## المنهج النفسى

العنصر النفسى أصيل بارز فى « العمل الأدبى » . وإذا نحن عدنا إلى التعريف الذى اخترناه منذ البدء للعمل الأدبى ، وهو : « التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية » ، وجدنا العنصر النفسى بارزاً فى كل خطوة من خطواته . « التجربة الشعورية » ، ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسى فى مرحلة التأثير الداعية إلى التعبير ، « والصورة الموحية » ، ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر فى مرحلة التأثير الذى يوحى به التعبير .

فإذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان إلى صميم العمل الأدبى ، لمسنا العنصر النفسى بارزاً فى كل مراحلها ، فالعمل الأدبى هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط يمثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعى استجابة معينة فى نفوس الآخرين . هذه الاستجابة التى هى مزيج من إحياء العمل الفنى ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى .

وإذا استطاع « المنهج الفنى » أن يفسر لنا « القيم الفنية » — شعورية وتعبيرية — الكامنة فى العمل الفنى ، بحيث نملك الحكم الفنى على العمل الأدبى ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، فإن قسطاً من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظة النفسية » ، وهى أشمل من « علم النفس » ، كثيراً . فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا تقف الملاحظة النفسية فى النقد عند نصيبتها الضمنى فى « المنهج الفنى » ، فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذى تكاد تنفرد به فى بعض الأحيان . « المنهج النفسى » ، هو الذى يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها على الأقل :

١ — كيف تتم عملية الخلق الأدبى ؟ ما هى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟

كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارئ من الخارج ؟  
ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفد الطاقة  
الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق  
الأدبي . . الخ .

٢ — ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة  
ونستنتجها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرئ  
التطورات النفسية لصاحبه ؟ . . . الخ .

٣ — كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة  
اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟  
كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين  
واستعدادهم ؟ . . . الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها المنهج النفسي ، ويحاول  
الإجابة عليها ، ولكنه إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة ؛ وحين  
يحاول الإجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليلاته .  
ومشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على « علم النفس » — وهو أضيق دائرة من  
« النفس » بطبيعة الحال — هذا إلى أنه علم يعد إلى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس  
إلى عمر العلوم الأخرى — الطبيعية والبيولوجية — وما وصلت إليه من نتائج  
لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته — وهو يتناول « النفس » — ألا يصل  
إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة أو الحية . وعلم هذه  
مادته يكون أضيق له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقى الضوء ولا يحزم .

وهذا الكلام قد لا يرضى أصحاب « المنهج النفسي » المحدثين في النقد ، فقد  
يكونون أشد ثقة بعلم النفس إلى حد أن يكلوا إليه الاهتداء إلى حل حاسم وتقرير  
جازم في مسائل الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ،  
ولسكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسي — آخر ميادين علم النفس  
الحديث — يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ، ففرويد مثلاً يقرر  
في صراحة تامة أننا لا نستطيع الإطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل  
النفسى . ويقول إن حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل

من ناحية ، الباثوجرافيا ، ( وصف الأمراض ) وهي لا تهدف إلى توضيح نواحي  
النبوغ لدى الرجل العظيم <sup>(١)</sup> .

« وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفني ،  
وقرر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن  
وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام ، والنكته والأعراض  
العصائية <sup>(٢)</sup> ذلك أن اللا شعور هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظواهر  
والإبداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فصدر  
الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظواهر بالطريقة  
التي تلاحظها <sup>(٣)</sup> . »

والى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى  
المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في  
أماكن تركها بقية العلماء مظلمة <sup>(٤)</sup> .

\* \* \*

ويحسن أن تثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته ، لليوناردو دافنشي ، والأسس  
التي قام عليها :

« يلجأ فرويد إلى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آرائه السيكولوجية كلها  
وهي : السكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة ، فيبدأ الأطفال قرب نهاية  
السنة الثالثة من العمر مانسعيه بالبحث الجنسي الطفولي ، مدفوعين إلى ذلك  
بولادة أخ جديد ( سينزعهم عن عرشهم الذي يمثل في عناية الأم بهم )  
أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون إلى التفكير في كيفية محي  
الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الأب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم  
على يقين من أن الطفل موجود في رحم الأم ، إلا أنهم يفكرون في أنه يولد

---

(١) مقال عن « التحليل النفسي والفنان » بقلم مصطفى إسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثاني  
من المجلد الثاني من مجلة علم النفس .

(٢) الأمراض العصائية هي التي تنشأ عن احتزن و وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض  
عصوى في الأعصاب ذاتها .

(٣) و (٤) المصدر السابق .

من خلال الأمعاء مثلاً ... على أن الأطفال يستعينون بالكبار ، فيوجهون إليهم سبلاً من الأسئلة لا ينقطع ، لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فيسكرونه ولا يغفرون للكبار هذا التضليل ، ويتوجهون إلى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « ليوناردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال ( من يعيشون في ظروف عادية ) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وليس عجباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان « ليوناردو » صاحب أبحاث نظرية عميقة إلى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الأخيرة من عمره إلى الانصراف عن الابتداع الفني ، إلى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) .

وإلى هنا حاول أن يعلل عبقرية « ليوناردو دافنشي » . ولكن أهذا تعليل حاسم ؟ إن آلافاً تحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم قناتين عظاماً ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافق فيها أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية إلى اللاشعور فيتجه « للبيدو » ( الشهوة ) إلى النسائي منذ البداية . ويتحول هو نفسه إلى حب استطلاع وينضم إلى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه إلى الاطلاع على بعض الأمور الجنسية ، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبديلاً من النشاط الجنسي إلى حد ما (٢) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه إلى

التسامي ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفني والاستعداد للإنتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامي ، وأتينا لاستطيع أن نستدل على الاستعداد للتسامي في التحليل النفسي (١) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي :

« تحققت لدى ليوناردو إمكانية الثالثة ( أي التسامي ) فاستطاع أن يتسامى بالجزء الأكبر من الليبدو مدخلا إياه في دافع البحث ، ونتج عن ذلك عدة نتائج . أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت إلى حد بعيد (ومن العسير علينا أن نعثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى إلى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية » ، وقد تجلى ذلك في شغفه بأن يجمع حوله شباباً يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتبليد ، ويحاول أن يتخذ منهم تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت في آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه ( أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً ) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق في أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، أن يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — إلى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ، ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه في حياته الغرامية من خلال نشاطه الفني ، فاستحضر إشباعاً للصبي الذي عشق أمه ، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الأنثوية والذكورية كما هو واضح في صورة « يوحنا المعمدان » (٢) .

وهذا التحليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبقريته سواء . نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا ، ولإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لا نستطيع أن نتخذ قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لأن هناك لجوأت كثيرة لا تعليل لها — وهذا طبيعي — ولأن المسألة من أساسها إلى هذا الوقت لاتزال في دائرة الفروض العالقة للنقاش من أساتذة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم ،

(١) المصدر نفسه

(٢) المصدر نفسه

فأدرك تليد فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النبوغ، وقد يعتمد في حالة كهالة ليوناردو على تعليل آخر وهو « التعويض » عن النقص. كما أن تليد الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تنبعث عبقريته من أسباب مرضية، وهو يميل إلى اعتبار « الإبداع الفني » نتيجة لعملية « كشف » غير واعية، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات « اللاشعور الجمعي » وهو أعمق من « اللاشعور الفردي »، فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع « الإنسان »، لانداته الفردية في فترة معينة، وهو يصنع ذلك عن طريق « الحدس » ( إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية ) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة. وعن طريقها يتوافق مع العالم، أي أنه يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالمه الباطني؛ وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة (فنيته) مثلاً قد أدرك حاجة عصره عن طريق ( لاشعوره الجمعي ) ( والإدراك ضرب من الاستجابة، والاستجابة خطوة نحو التوافق ) ومن ثم فقد أعلن موت الإله ( في هكذا قال زرادشت ) أي انهيار الرمز القديم والحاجة للمصلح الجديد. واتفق معه في ذلك شروبنهور الذي أنكر العالم (١).

ولكن يونج يقرر أن هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية. وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل أعمالاً أخرى غير الإبداع الفني.

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له، لأنه لا يحصر الإبداع الفني في الدائرة المرضية، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخشيعة ( كـ رغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في « أوديب »، ورغبة شيبكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في « قتل الأب » في « هاملت » ) بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الإلهام. ولا بأس أن نتصور الإلهام الفني في مثل هذه الصورة العملية التي يعرضها

يونيغ . وهي الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق ( الإنسان ) من خلال اللاشعور الفردي .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد ( منهج نفسي ) للنقد الفني ( إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذهبهم<sup>(١)</sup> ) .

أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج ، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن يتفحصوا بما كشفتته الدراسات النفسية — وبخاصة في ميدان التحليل النفسي — فافتقروا آثار فرويد في دراسته لليوناردو دافنشي ، ويونيغ في دراسته لمسرحية ( فاوست ) لجيته ، وإرنست جونز في دراسة ( هاملت ) لشكسبير .

ومن هؤلاء ( هيربرت ريد ) الذي قام بدراسات على ( وردزورث ) و ( شلي ) والاختين ( شارلوت وإملي برونث ) وغيرهم .

« ويسير ، ريد ، في بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتصاً لها فهماً وتعليلاً من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة في حياة النبوغ : لم يزدهر شاعر ما في غالب الأحيان في فترة بلوغه وأوائل رجولته ، ثم يخبث بعد ذلك ؟ لم يجهي الإلهام في نوبات وغالباً في فترات من السنين ؟ لم ترك ( ملتن ) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة ؟ لماذا كتب « غراي » قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند « وردزورث » ، تخرج نفسها المكتونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك إلى فقر نسبي<sup>(٢)</sup> ؟

« أما تحليل ريد لحياة الاختين الكاتبتين « شارلوت وإملي برونث » ، فقد تناول بحث عوامل الوراثة فهما ، وظروف الأمرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل إلى أطفالها ، وكيف ماتت الأم في سن باكورة . فأحدث

---

(١) المصدر السابق .

(٢) واجع « بعض التيارات الحديثة التي أثرت في دراسة الأدب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله



ذلك هزة عصبية كان لها أثرها في حياة الأختين -- وكانت إحداهما في الخامسة والأخرى في الثالثة من العمر -- وكيف كان لذلك الحنين إلى الأم المفقودة -- من ناحية -- وإلى التعلق بالأب من ناحية أخرى أثر في هواجس الأختين وأوهامها ومصادر قنمها الكتابي . وقد كانت د إملي ، مثالا للظاهرة السيكولوجية المعروفة ، ظاهرة التشبه بالذكور أو الترجل ، فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أو أكثر مما يرون بنتاً ، وقد كان في أخلاقها شيء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثير سذاجة من طفل . ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه د يونج ، داخلي الاتجاه -- وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها ، مرتفعات وذرنج ، الذي يجمع بين القوة والعدوثة (١) .

و هناك الباحث الإنجليزي ( ريتشاردز ) بجامعة كبريدج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الأدبي في قرائه . وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمنزلة ، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة . وكان دأبه أن يكتب عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يظلوا مجهولين ، حتى يدبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الإجابات تجمع بعد أسبوع ، وفي الأسبوع التالي يجعلها موضوع محاضراته -- القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة أخرى -- وقد كان معظم هؤلاء طلبة محضرون لدرجة شرف في اللغة الإنجليزية . وإلى جانبهم عدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعات أخرى ، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه ، النقد العلمي ، وفيه يقول المؤلف :

والعدة التي لاغنى عنها لهذا البحث هي علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه إلى من بعض علماء النفس ، من أن

وثائق الإجابات التي جمعتها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هادى المجيبين في كتاباتهم . وعلى هذا فالبحث سطحي ، ولكنى أقول : إن مبدأ كل بحث يجب أن يكون سطحياً ، وأن توجد شيئاً تبحثه يكون الوصول إليه سهلاً تلك إحدى صعوبات علم النفس ، ولو أننى أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكرهيتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعاً من التحليل النفسى . . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ . ماذا يبلغ ؟ وكيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الأدبى ، (١) .

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لاتصل — في اعتقادنا — إلى نتائج تقريرية بقدر ما تصل إلى ملاحظات وصفية ، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ، فهو تعقيب متزن ، ملاحظ فيه وظيفة الأدب ، ومجال النقد الأدبى ، مع التفرقة الكافية بينهما وبين طريق التحليل النفسى .

\*\*\*

ولعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له في أوروبا ومصر ، لا يعتدلون هذا الاعتدال . فأما نحن فأميل إلى الحذر في استخدامه في المنهج النفسى ، لنبقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفنى . . . وهناك خطر نلحظه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الأدبى تحليل نفسياً ، وأن يختلق الأدب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفنى الردىء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً . فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية ، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها ، وفرزها ، وتقدير قيمتها ، كما في المنهج الفنى — وذلك خطر غير مباشر ، وقد لا يلتفت إليه في أول الأمر ، ولكنه يؤدي إلى توارى القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية .

وشئ شبيه بهذا — في مجال آخر — قد وقع في كتب « البلاغة » بعد

عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني ، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ، ثم تنقد هذه النصوص تقدماً فنياً يبين الجمال والقبح فيها — وهذا هو المنهج الصحيح — ولكن ، البلاغة ، بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضاً لنماذج في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن تنسى وظيفة النقد الأدبي — وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية — وتندفع في تطبيقات وتحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الأدبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية — وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي — قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة — إلى حد ما — عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الإنسانية . ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتشيلية والتراجيم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يجرى . للفن من ناحية الإغراق في هذا الانتفاع ، حتى تفرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الأدبي محضراً لجاسة من جلسات التحليل ، أو وصفاً لتجربة معممة كما نشاهد في بعض الأعمال الأدبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الإنسانية خيراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليلاته قد صارت حقائق مسلماً ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي ، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها . والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية .

والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسى لا يستطيع إضيقاً أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

عنى أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية فى الأدب كثيراً ما تسبقان وتفوقان د علم النفس ، المحدود ، فى كشف عوالم النفس . والاهتمام إلى السمات ، والطابع و التماذج البشرية .

فـوفركليس فى د أوديب ، وشكسبير فى د هملت ، و د دستوفيفسكى ، فى د المقامر ، وأمثالهم ، قد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ إليه من جعلوا د علم النفس ، هادهم المباشر .

ولأنه لجيل أن ننتفع بالدراسات النفسية . ولكن يجب أن تبقى للأدب صيغته الفنية ، وأن نعرف حدود د علم النفس ، فى هذا المجال .

والحدود التى نراها مأمونة هى أن يكون المنهج النفسى أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفنى والمنهج التاريخى . وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ، ويتجنب الجزم والحسم ، وألا يقتصر عليه فى فهم الشخصية الإنسانية ، فالأديب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته فى محيطه . توسع بما يصل إليه الباحث النفسى - وإن كانت معلومات هذا أدق فى محيطه - وألا نعتمد فى تصوير الشخصيات فى القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها . فالأديب يدرك الشخصية الإنسانية كلا مجتمعاً لا تفريق مجزأة . وتطبع فى حسه وحدة ، تتصرف بكامل قواها فى كل حركة من حركاتها . والاعتماد على التحليل النفسى وحده يخلق مضحكات فى بعض الأحيان لأنه مجرد الشخصيات من اللحم والدم ، ويحيلها أفكاراً وعقداً . ويبنى بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التى كشف التحليل النفسى ، فتجنى شخصيات غير بشرية . لأن أصغر شخصية بشرية أكبر فى مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها .

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج فى دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائج وأنتجها .

وقد تتبعنا تتبعاً سريعاً مجملًا نشأة المنهجين الفني والتاريخي، ونموهما وأطوارهما في الأدب العربي قديماً وحديثاً، فالآن نتبع نشأة المنهج النفسي، كذلك. ربما يبدو أن النزعة النفسية في فهم الأدب وتقدمه وليدة العصر الحديث، وأنها واقعة علينا من الغرب، حيث نمت الدراسات النفسية - وبخاصة التحليلية - نمواً عظيماً في هذا القرن الأخير، وأن الأدب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل. وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما.

إن استخدام «علم النفس»، وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة، وقواعد محدودة، وطرائق خاصة، لفهم الأدب وتقدمه... هي أشياء مستحدثة بلا جدال، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلاً، ولم يكن لها - على هذا الوضع - أصول في ثقافتنا العربية الأدبية.

فأما تدخل «الملاحظة النفسية» بصفة عامة في فهم الأدب وتقدمه، فهي أقدم من ذلك كثيراً في الأدب العربي، لأنها عاصرته منذ صدر الإسلام - إن لم يكن قبل ذلك - وتمشبت معه في نموه، حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات - على يدى عبد القاهر - في القرن الخامس الهجري. ثم وقفت هناك شأنها شأن الخطوات الأخرى في المنهجين السالفين.

وبحقيقة إنها حين وجدت في تقدمنا الحديث لم يكن وجودها استثنافاً لتلك الخطوات البعيدة، إنما كان ذلك ابتداء واستمداداً من الغرب، وربما كان هذا موقفنا - إلى حد كبير - في المنهجين: الفني والتاريخي. ولكن لقد آن لنا أن نلتفت إلى هذه الجذور الأولى. ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي.

وقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية في الأدب العربي باحثان فاضلان قبلي، فعرضنا لبعض مظاهرها إجمالاً - بالقدر الذي أعرض لها الآن - إذ كان عرضها تفصيلاً وتبعها تتبعاً دقيقاً في حاجة إلى بحث خاص مطول عن «مناهج النقد في الأدب العربي»، هذان الباحثان الفاضلان هما: الأستاذ أمين الخولي، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان «البلاغة وعلم النفس». والدكتور محمد خلف الله، وقد نشر فصلين في

هذا الموضوع ، أولهما عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب » في المجلد الأول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، والثاني عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » في المجلد الثاني من المجلد نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحدث الأستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفظة سريعة في ثنايا دعوته لاستخدام « علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفظة بنصها ، لأن لي رأياً خاصاً في صميم الدعوة التي تمثلها ، قد أشرت إليه من قبل : قال تحت عنوان « صلة قديمة » بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول ، والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون ؟ » :

« فإذا ما نظرنا النظرة الأولى إلى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا محاولتها الفنية في القول ، ليست إلا تتبعاً لمواقع رضا النفس ، وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس ، وتحتاج في دراستها إليه .

« لكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة ، وصنيع المتأدبين فيها ...

« فالقدماء قسموا البلاغة إلى تلك الفنون الثلاثة . المعاني والبيان والبديع . ووضعوا لها أقساماً وأبواباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد ، وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن إنكار السامع لما يلقى إليه أو موافقته عليه ، أو خلو ذهنه ، ويفرقون بين الذكي ، والغبى . والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب أو كره ، وتلذذ أو تألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

« تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها إلا بأمر قبضى محض ، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف مطولات كتبهم في الحديث الفلسفي - على المنهج القديم - عن تعريف الملكة ، وبيانها والتشيل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض ، وسائر المقولات .

« وليس هذا فقط مظهر. وصلهم البلاغة بالابحاث النفسية عندهم ، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية ، إذ نراهم يخالفون بين أضراب الخبر باختلاف حال المخاطب ، كما أشرنا إلى ذلك ، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد . وهم يتكلمون عن الأمزجة الإنسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، فيفرقون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام للزاج الأعرابي يخالف بناءه للزاج الدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن يده أنشاهد المعروف :

بكرأ صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التبكير .

« ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ ، مكان إن ذاك النجاح « بكرأ فالنجاح ، كان أحسن ، وإجابة بشار له بقوله : إنما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت إن ذاك النجاح ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكرأ فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة (١) .

« والأقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخيل ، ولعبه بالنفس ، وعن التخيل حتى ليغاط المرء حسه ، وهم الذين يذكرون الإيهام والوهم ، ويشرحونهما مبينين أثرهما في القول ، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس ، وأثرها في إخفاء أشياء وحذف أشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الإصغاء ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية المثيرة له ، وعن الطمع والرغبة الملحة ، والإيطماع والإيثاس ، وعن «شروط يخلف الظن ، وما إلى ذلك . وهم الذين شرحوا - في إطالة - تنادى المثاني ، وأنواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمي أو خيالي أو عقلي ، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في تعمق . إلى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الإنسانية

(١) لعل هذا أدخل في المنهجين : الفني والتاريخي . فيشار لم يكن يعنى هنا إلا طرازاً تعبيرياً خاصاً ، لا طرازاً مزاجياً . وحقيقة إن هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة في كل ما يختص بعمل أدبي على المعنى الواسع للصلات النفسية الأدبية ، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة ، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية ، أو أقرب ما تكون إلى هذا الوصف .

اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية قنية ضيقة المدى ، وناحية علمية فلسفية شديدة التركيب والتعقد .

ولكنى رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من ملح هذا الارتباط فيما لمحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والأبحاث - مع أن « علم النفس » كان من معارفهم وبين أقسام فلسفتهم - ولعل ذلك يرجع إلى أنهم إنما كانوا يقصدون من البحث النفسى الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية فى الحياة الإنسانية ، وهى الناحية التى اتجه إليها المحدثون حين صدقوا عن تعرف الممايا والحقائق ، أو لعسل إهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب ، فنحن ندع تعليل هذا الآن لأنه ليس من صميم ما قصدنا إليه .

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية فى البلاغة عند القدماء تلخيص جيد مصور ، ولكن يبدو منه وما يليه فى كلام المؤلف أنه لا يرضى ، لا عن هذه الخطوات الصغيرة لحسب ، ولكن عن المنهج ذاته الذى اتبعه القدماء ، بسبب أنهم لم يلتفتوا إلى صلة « علم النفس » بالبلاغة ، مع أنه كان أحد أقسام فلسفتهم . وقد علل هذا بأنهم إنما كانوا يقصدون من البحث النفسى الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية فى الحياة ... ، وهو تعليل صحيح .

ونحن مع المؤلف فى عدم الوقوف - بطبيعة الحال - عند هذه الخطوات ، فلقد كانت مرهونة بزماتها ، مقيدة بما وصل إليه الأقدمون فى البلاغة والنقد الأدبى بصفة عامة ، وما وصلوا إليه كذلك فى الدراسات النفسية العلمية . . . . . ولكننا لانرى أن منهمجهم كان مقصراً أو خاطئاً . لقد اعتمدوا على « الملاحظة النفسية » فى محيطها الواسع ، ولم يقتصروا على « علم النفس » ونظرياته وقضاياها . ونحن لانزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة « الملاحظة النفسية » - باطنية أو خارجية - أكثر مما تلتئم مع « علم النفس » الذى يأخذ صفة « العلم » . وسيلتنا ، فيما اعتقد ، للارتفاع بالدراسات النفسية فى الأدب والنقد ، بأن نسلك هذا المنهج فى حدوده الواسعة ، وألا نتقيد بقواعد « علم النفس » ونوغل فى



تقييد النقد الأدبي بنظرياته ، لئلا تقع في الأغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة ، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية ، أو لمذاهب علمية خاصة ، كمذهب النشوء والارتقاء ، والتي يقع فيها الآن من يحكمون نظريات وفروض ، والاشعور ، والتحليل النفسي ، على هيئة الجزم واليقين .

\* \* \*

وحين ننتهي من هذا نشير كذلك إلى الباحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله ، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الأدبي القديم على وجه الإجمال ، لا في البلاغة وحدها ، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص . فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية ، أما البحث الثاني فقد خصصه لأسرار البلاغة ، وحده ، فاستطاع أن يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسي . وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الأستاذ الخولي ، يغنيننا عن تلخيص جديد ، فنثبته هنا أولاً لتخصص بعده إلى تعليق آخر :

جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طارق ، ابن قتيبة ، المتوفى سنة ٢٧٦ هـ — بعض النواحي الفنية والمكانية من إنتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحت البطي ، وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق ، ومثل هذه بأمثلة طريفة : قال أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي : مدائحك في منصور ابن زياد — يعني كاتب البرامكة — أشعر من مراثيك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه عندي مثل قصة الكميث في مدحه بني أمية وآل أبي طالب ، فإنه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع ،

« ووصف ( ابن قتيبة ) كذلك الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أنى الشعر ويسمح أبيه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبني على هذا اختلافهم في

إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا وذو الرمة ، مثلاً أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة .. فإذا صار إلى المديح والمجاء خانه الطبع .

« وكذلك فعل ( القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفى سنة ٣٦٦ هـ ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ، فبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحمل الملكة الشعرية ، فرجعها إلى الطبع والرواية والذكاء ، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والحديث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :

« وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وأنها سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشئ من الفصاحة . ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مفلحاً وابن عمه وجار جنباه ولصيق طنبه بكيناً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب . فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القرينة والفطنة ؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر<sup>(١)</sup> .

« ويرجع ( أبو الحسن ) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو عورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلاسة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجاني منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا شعر عدي بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة — وهما إسلاميان — ذلك لملازمة عدي بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

« وما فطن له ( أبو الحسن ) من تلك النواحي رجوع الفارس إلى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الأرياح ،

(١) في هذا ما يخالف « المنهج التاريخي » ويطل قاعدة أساسية من قواعده « المؤلف »

ويستخفها من الطرب ، ويثصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

« وهذا التعديل على التأمل الباطني أو لخص المرء نفسه يستعمله ( عبد القاهر الجرجاني ) المتوفى سنة ٤٧١ هـ استعمالاً موفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الإعجاز » وهو وإن كان ناسجاً في هذه الناحية على منوال « أبي الحسن » فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبني كتابه الآخر « لُسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يتررها في فاتحة الكتاب كما يلي :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلور شيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف<sup>(١)</sup> وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

« ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتشليل والاستعارة . فهو — مثلاً — يرجع سر تأثير التشليل إلى علل وأسباب نفسية : « فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأنيها بصريح بعد مكثي ، وأن ترد من الشيء تعلمها إياه ، إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم . . لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام .

« وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجب تقدم الإلف . . ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع . ثم من جهة النظر والروية فهو — إذن — أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً ...

---

(١) سبق أن أبدينا رأينا في إغفال عبد القادر لقيمة الإيقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ من دلالتها النفسية وجمالها الفني . . « المؤلف » .

« وضرب ثالث اللف مأخذاً وهو أنك إذا استقرت التشبهات وجدت التباعد بين الشبهين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح . . أنك ترى بها للشبهين مثلين متباينين ، ومؤتمنين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خلق الإنسان وخلال الروض . (١) »

« ثم هنالك ضرب رابع . وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجني لك بعد أن يحوجك إلى ضربه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه . وما كان منه ألفت كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد . ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان فيه أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألفت وكانت به أضن وأشغف .

« وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر النوق ، فالمعقد من الشعر والكلام - مثلاً - لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفسك على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ، ويشبك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من أن يظهر ادعاؤه لها . لأنه وضع كلامه موضع من يقبس على أصل متفق عليه . ويزجي الخبر عن أمر مسلم . لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشتقاق من خلاف . »

وجاء في البحث الثاني الخاص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي :

« والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، التي يصح أن نعتبرها نظريته في الأدب هي : « أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها ، والفكرة في ذاتها فكرة إنسانية قديمة . فقد تنبه الناس

(١) في هذه الحجة « جمالية » ترى سمان الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من الكائنات . . والمؤلف ،

منذ العصور البعيدة إلى أن الأدب نوع من الإبانة وآلة للتواصل الفكري ؛ وأن نجاحه يكون على قدر تقاضه إلى عقول سامعية وقلوبهم . إذن ليس من العجيب أن نظفر بإشارات هنا وهناك — في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب — إلى فكرة التأثير الأدبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتاباتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتعليلها ، واستقراء أمثلتها . وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة .

• وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الأدبي ، فقد عرضها — أولاً — فرضاً — كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجناس ، والحشو ، والطباق ، وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتشيل والاستعارة ، وكلها قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، أو يزيل شبهة ، أو يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يلتمس لها العلل والأسباب ، كما فعل في أسرار جودة التشيل ، وهو لا يترك فرصة من الفرص إلا انتهزها للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول إلى العلل الأولى للأشياء ، والخروج من رتبة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

• وهذه النظرة التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب ( الأسرار ) كله بطابعه ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوكم بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون ( الفحص الباطني ) وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتأمل ما يعرّوك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس ، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنتم ، فانظر إلى جرعات الأريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت .

• ثم يخوض بك في سيكولوجية الإلف والغربة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوافق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويتعرض لشرح الإدراك وقيامه أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك

من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، فيحدثك هنا حديثاً يذكرك النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية ( الجشتالت ) أو ( الهيكل العام ) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ في اللحظة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشيء جملة ، ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . ولهذا النظرية شأن كبير في الدراسات الإنسانية الحاضرة .

• ومن العناصر الإنسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه على مكانة الذوق والطبع والحس الفني في المنة الأدبية ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخيل : وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخفى حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس ، ( أسرار ٢٦٦ ) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز : « وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالجلاسة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك في أن الأمر على ما أشرت لك إليه ، ( ٣٠٧ ) وتكرر الإشارة إلى هذا في الدلائل ، فيقول في حسن الاستعارة والنشبية : وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة ( دلائل ٤٤٦ ) ويقول في تحليل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء : « لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تذبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهياً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تردهم إليه ، وتعمل في محاجتهم عليه استشهاد القرائح ، وسبر النفوس ووقتها ، وما يعرض فيها من الأريحية عندما تسمع ؟ » .

• ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا إليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الأدبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوق واضح ، وأنها

هذا الطابع - وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون - تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصلية في الفن وبنواحي تأثيره في النفوس ، وإذن قلنا أن نقول إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وإنها جديرة بالالتفات والنقد من دارجي البيان العربي الحديث . وإنها تصلح أن تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التجريبي التحليلي - والنوحي العلي - الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتمهض بما لم يفتن إليه من نواحي النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات ...

\*\*\*

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات المنهج النفسي ، في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة إلى طوائف الأسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل إن المنهج النفسي يتصدى للإجابة عليها ، نجد أن النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الأولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكدهم عرض لها إلا نادراً . حاول أن يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثيراته بالحالة النفسية لقائه ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الأولى . وحاول أن يجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ أن يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه ..

وكانت هناك لفتات نفسية قوية في الناحية الأولى ، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليلهم لبعض « الإطناب » بالتكرار أن ذلك للتلذذ أو التحنن مثل قول الشاعر :

أقول لصاحبي والعيس تهوى بنا بين المنيفة فالضمار  
تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

ألا يا حبذا نفحات نجد وربا روضه غب القطار  
وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار  
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف هن ولا سرار  
أو د لعظم الخطب ، مثل أبيات مهمل التي يكرر فيها أكثر من عشرين مرة  
« على أن ليس عدلا من كليب » ، وأبيات الحارث بن عباد التي كرر فيها كذلك :  
« قربا مربوط النعامة منى » .

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة إلى الارتباط بين  
التعبير وطبع صاحبه . وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله — ونعيدها  
هنا كاملة لما فيها من لفظة طريفة .

« . . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم  
ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره . وإنما ذلك  
بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلامة الطبع ،  
ودمالة الكلام بقدر دمالة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك  
وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجلف منهم كثر الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب  
حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونغمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن  
شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم « من بدا  
جفنا ، ولذلك تجد شعر عدى وهو جاهل أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة  
وهما إسلاميان ، لملازمة عدى الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو  
وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ،  
والغزل المتهالك ، فإذا اتفقت لك الدمالة والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل  
فقد جمعت لك الرقة من أطرافها » .

والنفات أبي هلال العسكري إلى أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في  
قوة الشعر أو ضعفه ، ونصيحته للأدباء ألا يكذبوا قرائحهم كدأ لثلا تنضب  
وتنزع والتفاتا إلى مرحلة الحضارة والتحضير قبل البدء بالتعبير . وذلك حين  
يقول : « إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك ، وسوق له كرائم اللفظ  
واجعلها على ذكر منك ، ليقرّب عليك تناولها ، ولا يتعبك طلبها ، واعمله



مأدمت في شباب نشاطك ، فإذا غشيك الفتور ، وتحنونك الملل فأمسك .. فإن  
الكثير مع الملل قليل ، والتفيس مع الضجر خسيس . والخواطر كالينابيع ،  
يسقي منها شيء بعد شيء ، فتجد حاجتك من الرى ، وتنال أربك من المنفعة ،  
فإذا أكرت عليها نصب ماؤها وقل عنك غناؤها .

... واعلم أن ذلك أجدي عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة  
والمجاهدة والتكلف والمعاودة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا مقصداً ،  
وخفيفاً على اللسان سهلاً ، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه .

ويعدد صاحب العمد ، حالات لشعراء في دورى النشاط والجنول ويعمل  
أسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :

ولا بد للشاعر وإن كان فلاحاً ذاقاً مبرزاً من فترة تعرض له في بعض الأوقات  
إما لشغل يسير ، أو موت قريحة ، أو نبو طبع ، في تلك الساعة أو ذلك الحين .  
وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول : تمر على الباعة وخلع ضرر  
من أضرأسى أهون على من عمل بيت من الشعر ، ثم إن للناس ضروباً مختلفة  
يستعدون بها الشعر ، فشدحذ القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل  
طريق المعنى . كل امرئ على تركيب طبعه ، وأضرأد عادته .. قال بكر بن النطاح  
الجنفى : الشعر مثل عين الماء ، إن تركتها اندفقت ، وإن استهنتها هتكت ، وليس  
مراد بكر ، أن تستهتن بالعمل وحده . لأننا نجد الشاعر تسكل قريحته مع كثرة  
العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنقد معانيه ، فإذا أجم طبعه أياماً ، وربما زماناً  
طويلاً ، ثم صنع الشعر ، جاء بكل أبدة ، وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له  
من المعانى والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ، لكن  
بالمذاكرة مرة ، فإنها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعانى ، وتوقف أبصار  
الغفطة ، وبمطالعة الأشعار كبرة ، فإنها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دورك الشعر ؟ فقال : كيف ينقفل  
دورنى وفي يدى مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألتك : ما هو ؟ قال : الخلوة بذكر  
الأحاب . »

« وقيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع

المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرضه ، ويسرع إلى أحسنه ..  
« وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ،  
والمكان الخالي ، وقيل الخالي ، يعني الرياض .

« وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهديّة ، وقد مررنا بموضع بها يعرف  
بالكديّة هو أشرفها أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فإذا عبد الكريم  
على سطح برج هنالك ، وقد كشف الدنيا . فقلت : أبا محمد . قال : نعم . قلت :  
ما تصنع هاهنا ؟ قال : ألقيح خاطري ، وأجلو ناظري ، قلت : فهل تنج لك شيء ؟  
قال : ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى . وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب  
رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال : برأى الأصمعي .

« وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً ، يشعل سراجاً  
ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه وغبة في الخلوة بنفسه .  
يحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير ..

« وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته .  
وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة  
الخالية ، فيعطيه الكلام قياده . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية : « عرفت  
بأعشاب وما كدت تعرف ، ..

« وقيل لأبي نواس : كيف عمالك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب .  
حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد  
داخلني النشاط وهزنتي الأرنجية .

« . . . وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى  
ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستر عني ، فأذن لي ، فدخلت  
في بيت مصهرج ، قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر  
مبلغاً شديداً . قال : لا . ولكن غيره . ومكث كذلك ساعة ، ثم قام — كأنما  
أطلق من عقال — فقال : الآن أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال :  
أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا . قال : قول أبي نواس « كالدهر فيه  
شراسة وليان ، أردت معناه فشمس علي ، حتى أمكن الله منه فصنعت ا

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فانت لاشك فيك السهل والجبل  
ولعمري لو سكت هذا الحاكى ، ثم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن  
الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين ..

ثم يعضى فى سرمد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها فى فصل كامل  
بعنوان « باب عمل الشعر ، وشحن القرينة له ، يستغرق نيفاً وسبع صفحات من  
هذا الطراز .

ومن ذلك ما ذكره ابن حنبل من قوله « وللشعر دواع تحت البطىء وتبعث  
المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق الخ ،  
وما قيل عن أشعر الشعراء : « أمرىء القيس إذا ركب الخ ،  
وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل  
الأدبى الداخلية والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحوافزه  
وظروفه .

\*\*\*

وقد كانت العناية بأثر القول فى الآخرين أكبر من هذا ، فعظم الاهتمام كان  
موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربى إبان الدراسات النقدية القديمة .  
كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب : فى الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة  
الحماسة فى المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . وكل هذه مواقف تستدعى  
العناية بأثر القول فى نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث  
القول — وذلك على عكس ما تحاوله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسى  
— أما دراسة القائل فى قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله ، فهذا فيما  
يبدو كان خارجاً على طبيعة النقد حينذاك وبجأله .

وتبدو العناية بأثر القول فى الآخرين واضحة فى كثير مما نقله الدكتور خاف  
الله واقتبسناه هناك ، وفى تلخيص الأستاذ الخولى . وبعضهم يذكره فى صورة  
ملاحظات أولية ساذجة ، وبعضهم يقرره ويتفحصه فى نظريات قائمة كعبد القاهر  
فى « أسرار البلاغة » .

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .

يقول صاحب الوساطة :

« ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة  
الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً لطمس  
الحاسن كالذى تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء  
بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبجح في غير موضع  
من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

« فتعسف ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يررض بذلك حتى  
أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يررض  
بهاتين الخلتين ، حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل  
فيها كل غث ثقل ، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل ، فصار هذا الجنس من شعره  
إذا قرع السمع لم يصل إليه القلب إلا بعد إنعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل  
على القرينة ، فإن ظفر به ظفر من بعد العناء والمشقة ، وقد حسره الإعياء وأوهن  
قوته الكلال . وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، أو الالتذاذ  
بمستطرف . وهذه جريرة التكلف .

ويعلق على قول لأبي تمام فيقول :

« وأى شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله :

خشنت عليه أخت بني الحشين وأنجح فيك قول العاذلين  
ألم يقنعك فيه المهجر حتى بكلت لقلبه هجرأ بين

فهل رأيت أغث من بكلت<sup>(١)</sup> في بيت نسيب ؟ .

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحترى :

« وإنما أحلتك على البحترى لأنه أقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنيساً ،

(١) يقول الشارح إنه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم يجدها في  
الديوان . واسكننا وجدنا معناها في القاموس : بكل : خلط !

وكلامه ألقى بطباعنا وأشبه بعادتنا . وإنما تألف النفس ماجانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها .

وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنفر عن الغليظ ، وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقها ، وتنفر عما يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر للنتن . والفم يلتذ بالحلو ويهجم المر ، والسمع يتشوف للصواب الذايغ وينزوى عن الجهير الهائل ، واليد تنعم باللين وتأذى بالخشن ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن إلى المألوف ويصفي إلى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجاني الغليظ .. »

ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارعة قوله - حكاية عن مناظريه - في وظيفة النقد والشعر والذوق :

« ولسنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول البرهان إليه ، وإنما مداره على استشهاد القرائع الصافية ، والطبايع السليمة ، التي طالت ممارستها للشعر ، فخذت نقده ، وأثبتت عياره ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وإنما نقابل دعواك بإنكار خصمك ، وتعارض حججتك بالإزام بخالفك ، إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللعن : ونسبته إلى الإحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ، وهذا متكلف متعسف ، وإنما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب إليه ، والشعر لا يحجب إلى النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربها منه الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلة التامة مقلية بمقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مومونة<sup>(١)</sup> . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها . »

وقد ردد هذه النعمة تلميذه « عبد القاهر » في آخر « دلائل الإعجاز » أيضاً

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدامة !

في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والإحساس الروحاني .  
كما ردها في « أسرار البلاغة » .

. وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الأسباب التي تجعلها  
تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب  
الوساطة مثلاً :

« والشاعر الخاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة .  
فإنما المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلها إلى الإصغاء ، ولم تكن  
الأوايل تخصها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحري على مثالهم إلا في الاستهلال .  
فإنه عني به ، فاتفقت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص  
كل مذهب واهتما به كل اهتمام ، واتفق للثنى فيه خاصية ما بلغ المراد ،  
وأحسن وزاد » .

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« ... ثم وصل بعد ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ،  
وقرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء  
الاسماع إليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لا يبط بالقلوب . لما قد جعل الله  
في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يخلو أحد من أن يكون  
متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام .. »

وابن رشيق في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب .

ومن هذه النماذج ، والنماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل ، نصل إلى ما قرناه  
وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم ، قد عنيت بشيء من طوائف  
الأسئلة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى الإجابة عليها .  
وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ، واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة .  
وكان للمنهج نصيبه على كل حال ، من هذا النقد الموهل في بطون التاريخ .

\* \* \*

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيماً ، نما على يدي

الدكتور طه حسين في كتابيه الأول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها ويؤيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الأستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في «الفصول» و«المطالعات» و«المراجعات» و«ساعات بين الكتب» ثم نبلور واتضح في كتابه عن «ابن الرومي حياته من شعره» وكتابته عن «شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضي» وفي كتابيه عن «عمر بن أبي ربيعة» و«جميل بثينة» . ونما على يدي الأستاذ المازني في مقالاته المتفرقة في «حصار المشيم» و«خيوط العنكبوت» ثم في كتابه عن «بشار» ، وعلى يدي الأستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه «رأى في أبي العلاء» ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل أدهم عن «توفيق الحكيم» و«خليل مطران» ، وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت في كتابي «التصوير الفني في القرآن» و«كتب وشخصيات» ، لمؤلف هذا البحث . وتفتشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة .

ولكن لم ينفرد «المنهج النفسي» إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا إليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً : وإن كان في بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الأسئلة التي يتصدى «المنهج النفسي» للإجابة عليها . وسنرى من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة مما بلغ المنهج من النمو في هذه الدراسات المستحدثة .

• • •

من كتاب «مع أبي العلاء في سجنه» للدكتور طه حسين .

وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في «الزوميات» فيلزم فيها ما لا يلزم من القوافي ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف في ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته ، وعيبت الشيخ بهذه الصعوبات لتضيته ، فيقول :

« وكانت نتيجة لزومي للشيخ أثناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر .  
هي هذه التي أريد أن أصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما أواجهك به من  
ذلك ، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرآ له ثائراً عليه ، هو أن اللزوميات ليست  
نتيجة الجد والتكد ، وإنما هي نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : إنها نتيجة  
عمل دعا إليه الفراغ ، ونتيجة جد جهر إليه اللغب . ولا أوضح ذلك بعض التوضيح  
فقد أهدىء من ثورتك ، وأحوّل إنكارك إلى إقرار واعتراف .

« فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن ، فقدّر أنت نصف القرن ؛  
يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقدّر أنت اضطرت  
إلى أن تلزم سجنًا من السجون ، وليسكن هذا السجن دارك التي رتبها كما تريد  
وتهمي أثناء هذا الدهر الطويل . فهل تتصور احتمالك الإقامة في هذا السجن أث .  
هذه الأعوام المتصلة ، في حياة مطردة مستوية ، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء  
الماء ؟ وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين  
وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم الفبيحة ، وما تترك هذه الآثام والجرائم  
في حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً ، وبين العقوبات  
المتكافئة لها ، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها ، فقد فرضت السجن مع  
الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولاً وقصراً ، ولسكنها  
لا تبلغ نصف هذا الدهر الذي لزم فيه أبو العلاء سجنه ، بل لعلمها لا تتجاوز ثلثه  
في أكثر الأحيان ؟ ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه ، ولم يفرض على نفسه  
الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق ، فما أظنه كان يستطيع أن يحتمل ذلك أو يصبر  
عليه . ولكنه كان يقرأ كثيراً ، ويملي كثيراً ، ويلقي التلاميذ والطلاب والزائرين  
فيحدث إليهم ويسمع منهم .

« ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ ، ولا أن  
يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد ، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته  
كله مع الناس قارئاً أو مملياً أو متحدثاً ، وإنما ينفق بعض هذا الوقت في هذه  
الأعمان ، وينفق بعضه الآخر فارغاً لنفسه ، خالياً إليها ؛ ولعل الوقت الذي كان  
يفرغ فيه إلى نفسه ، ويخلو فيه إياها أن يكون مساوياً له ، أو أن يكون أقل منه



شيئاً ، وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا أثناء عام أو أعوام ، بل أثناء عشرات الأعوام ، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجته ، أو بمداعبة بنيه ، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فيطيل الحديث ، وما أرى إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف للناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب ، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت بالقراءة ، فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئاً ، لأنه كان كما حدثنا مستطعياً بغيره . ولم يكن يكتب أيضاً لنفسه السبب ، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها أمثاله من المكفوفين ، وإن أشار إلى هذا النحو من القراءة في قوله .

كان منجم الأقوام أعمى لديه الصحف يقرأها بلس

« فلم يحدثنا أحد بأنه قرأ وكتب بيده ، وإنما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى لنا بعض الذين أعانوه على القراءة والكتابة ، وشكر لهم ما أسدوه إليه من معونة . كان إذن يخلو إلى نفسه ، وإلى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الأعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى أنه كان كثير النوم ، وإنما كانت حياته القانعة الخشنة خليقة أن تورقه ، أو أن تجعل حظه من النوم قليلاً . فإذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل ، وفي كل أسبوع ، وفي كل شهر ، وفي كل عام أثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتنهد لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

« ونحن نعرف أن غير أبي العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين المبصرين قد شغلوا بالتفكير والإنشاء والتعليم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا واستعدوا للإملاء ، وأنشأوا وجدوا في الإنشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن الحياة المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيع لهم من طيبات الحياة ، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة . فهم قد وجدوا الوقت للحصول والإنتاج

والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقانا للفراغ والراحة . فما ظنك برجل كآبى العلاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طيبات الحياة وسينائها ، وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء ؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لآبى العلاء طويلة شاقة . أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسيه ويلهيه ، في براءة للنفس ، وتقاة للقلب ، وطهارة للضمير ، حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى في براءة وطهارة ونقاء ، وفي خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا ؟ لا بد له أن يلتمس النسلية والتلهية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابث له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماد التفكير . فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ماسمع من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب . وما روى من الشعر ، وما وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء والنفوذ إلى أعماقها .

و نظر أبو العلاء فرأى نفسه بين هذه الألفاظ التي لا تكاد تحصى ، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى أيضاً ، ولم يجد معه إلا هذه المعاني وتلك الألفاظ ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ما حفظ من اللغة ، وما قيمة ما حصل من العلم ، إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج ، ويضرب في الأرض ، ويلعب بالمجالس والأندية ، ويجهد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ، وليس هو في شيء من هذا . فلم لا يلعب بهذه الألفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينهما على أكثر عدد ممكن ، من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلا إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أني لم أخطئ ، ولم أخدع نفسي ، حين اعتقدت أني شهدت بعثت بالألفاظ والمعاني ألوانا من العبت ، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا ، ألوانا من العبت كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع ، وشعر حر ، وشعر مقيد ، والشعر

الحر هو الذى يقوله الناس جميعاً فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم ، وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها ، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضاً ، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات لحسب ، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب الفصول والغايات أيضاً .

\*\*\*

من كتاب « ابن الرومى » حياته من شعره ، الأستاذ العقاد :

« وفى هذه الفقرات نحدثنا عن مزاج ابن الرومى ، وأثره فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه ، وأثرهما معاً فى « وسوسته » ، وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية . وهى نموذج لموضع كثيرة فى الكتاب ، تتناول كل نواحى نفسه وانفعالاتها الظاهرة والخفية :

« ولعل الأصوب أن نقول : إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة مريبة لا يدرك أين طرفاها ، فزاجه أغراه بالإسراف ، والإسراف جنى على مزاجه ، فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خلىق ولا غرو أن يسقم جسمه ، وينهك أعصابه ، ويتحيف صوابه ، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم وفى أعصابه خلل ، وفى صوابه شطط لا يكبح جماعه ، فالعلة هى سبب الإسراف ، والإسراف هو سبب العلة ! وهو من هذه الحلقة المريبة فى بلاء واصب ، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلاعن المهزول الضئيل ، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءاً وعوداً ، ثم عوداً وبدءاً ، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

« ولا نعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فإن أيسر ما تقرؤه له أو عنه يلتقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه ، حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه . وكل ما نعلبه عن نخافته ، وتفرد حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره ، واسترساله فى الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجائه ، وإسرافه فى أهوائه ولذاته ، ثم كل ما نطالع فى ثنايا سطور

من البدوات والهواجس . . . قرآن لا نخطئ فيه الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشدوذ الأطوار ، بل لا نخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشدوذ .

« ونقول » نوع الاختلال ، لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما شمله كلمة « الصحة » أو أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح ، ولكن البون بينهما جد بعيد ، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختل . ولكن الخلاف بينهما في الأخلاق والمشارب كما بعد ما بين فردين مختلفين من بني الإنسان . فتختل أعصاب المرء فإذا هو جسور عنيد ، متعسف للأخطار ، هجام على المصاعب لا يبالى العظام ، ولا يحذر العواقب ، وتختل أعصاب المرء فإذا هو مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصغائر ، يبالغ في تجسيمها ، أو يخفقها من حيث لم يتخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين — لا بل في كل حالة من الحالتين — نقائص وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تقدر على قياس .

« وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الأول في « نوع اختلاله ، ولكن كان من الفريق الثاني ، الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويخلق الأوهام .

« ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة ، كالقطط والكلاب والجرذان . فإن الرومي واحد من هؤلاء . نحسب أنه كان مستعداً لهذه الهواجس طول حياته ، في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه ، ونحسب أن استقصاءه للبعاني الشعرية ، والإلحاح في تفريفها ، وتقيب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبت والاستدراك ، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلاً إلى الإمعان (١) .

« ولكنه مع استعداد الهواجس في شبابه ومشيبه ، قد تمالى به الوسواس

---

(١) راجع تعليق الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر » .

في أهوائه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ،  
فليس له عنها عيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدفع  
ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة ، وصور لنا ما يعتريه من خوف  
الماء تصويراً لا يدل إلا على حالة مرضية ، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه  
الخيال . وهذا بعض ما قاله في مخاونه وأهوال ركوبه :

ولو تاب عقلى لم أدم ذكر بعضه      ولكنه من هوله غير ثائب  
أظلم إذا هزته ريح ولآلات      له الشمس أمواجاً طوال الغوارب  
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة      يليحون نحوى بالسيف القواضب  
« والماء الذى يصفه هو ماء دجلة ، لاماء البحر ، ولاماء المحيط » .

\* \* \*

٣ - من كتاب « بشار » للأستاذ المازنى .

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :

« فهو كان يهجو الناس ، ويبسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم  
ويخيفهم ، ويظفر بما لهم أو يبتزه على الأصح . فيعيش مترفاً منعماً موسعاً عليه ،  
ويبقى مخشى اللسان . وإذا كان على ضخامة جشته ، ومثانة أسره ، وشدة بنيته  
لا يستطيع أن يكون فانسكا ، لما منى به من العمى ، فقد اتخذ من لسانه أداة للفكك  
والبلطش ، ووسيلة إلى استشعار القوة وإفادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت  
مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم » ؟ قال : « هكذا الأمير يابنية » .

« ولم يكن ولوعه بالهجاء والتفحم على الناس بالشم لحقد دفن ينطوى عليه  
وعداوة كامنة يمسكها في قلبه ، وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص  
من ناحيتين : أنه كفيف ، وأنه من الموالى ، فلا يزال من أجل هذا يعالج أن يعرضه  
إذ كان لا يملك أن يغير ما به ، فما إلى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو  
أو سواه يخرج بها من طبقة الموالى ، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك  
الولاء . وفي طباع الإنسان أن يستر ضعفه ، أو يحاول أن يفيد عوضاً عما حرمه  
أو فقده ؛ ولما كان بشار قوى البدن ، موفور الصحة ، وكان إلى هذا على اللسان ،

فقد أغراه ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو إفادة القوة الأدبية ، وإشعار نفسه والناس قدرته على البطش المعنوي الذي سدت عليه سبيله المادية .

« فيما بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعاه ، فقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه ، وقد تقدم بعضه ، ومن ذلك أيضاً قوله :

يا قوم أذن لبعض الحى عاشقة      والأذن تعشق قبل العين أحياناً  
قالوا بمن لا ترى تهدي؟ فقلت لهم :      الأذن كالعين توفى القلب ما كانا  
وقوله :

وكعب قالت لأتراها      يا قوم ما أعجب هذا الضير  
هل يعشق الإنسان من لا يرى      فقلت والدمع بعيني غزير  
إن تك عيني لا ترى وجهها      فإنها قد صورت في الضمير  
وقوله :

بلغت عنها شكلاً فأعجبني      والسمع يكفيك غيبة البصر  
وقوله :

عجبت فطمة من نعتي لها      هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟  
وقوله :

يزهدني في حب عبدة معسر      قلوبهم فيها مخالفة قلبي  
فقلت دعوا قلبي وما اختار وارضى      فبالقلب لا بالعين يضر ذو اللب  
وما تبصر العينان في موضع الهوى      ولا تسمع الأذنان إلا من القلب

« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جاماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب . فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير ، فقال بشار « كان ينبغي أن تتخذ فوق هذه الطير طائراً من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فإنه كان أحسن ، قال الرجل « لم أعلم ، قال بشار « بل قد علمت ، ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئاً ،

« وحتى في هذه الحكاية يريد بشار أن يكون في الصورة طائر من الجوارح بهم أن ينقض على طير ضعاف . وصي أن تكون الحكاية مخرعة . فاثم ما يعين

على الجزم بالصحة أو الكذب ، وخاصة لأن الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فإن تكن صحيحة فهي مما يشي بالتفات ذهنه إلى عماء — كما هو طبيعي — وإن تكن موضوعة فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بعماء . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد لله الذي ذهب ببصري ، فقليل له : » ولم يا أبا معاذ ، قال : « لئلا أرى من أبغض ، فيه إذا كان قد أعنى من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يحب . »

« وهجاه أبو هشام الباهلي بشعر قبيح لا يروى ، وعيره بعماء وقالوا : « ولم يزل بشار مذ قال فيه هذين البيتين منكسراً ، »

« ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرآة عشر دراهم ، فصاح به بشار وقال :

« والله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشره دراهم ، والله لو صدئت عين الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم ، »

« وهي صيحة لا داعي لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه مرآة أعمى فما بالأعمى حاجة إليها ، وإنما كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها في الأمر لفرط إحساسه بعماء ، وسيطرة هذا الإحساس على وجدانه . وجرى بباله أن الغلام يكذب عليه ويخدعه لأنه ضريب .

« وما يجري مجرى الخير الأسبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه : « إن الله لم يذهب بصر أحد إلا عوضه بشيء . فما عوضك . ؟ » قال : « الطويل العريض ، » قال : « وما هذا ؟ » قال : « لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء ، » ثم قال : « يا هلال . أطيعني في نصيحة أخصك بها ؟ » قال : « نعم ، » قال : « إنك كنت تسرق الحمير زماناً ، ثم تبت وصرت رافضياً ، فقد إلى سرقة الحمير فهي والله خير لك من الرفض ، فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .

« كان يحرص على أن يبدى للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً . قالوا : « مر ابن أخى بشار به و معه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن أخيك . قال : « أشهد أن أصحابه أنذال ، قال : « وكيف علمت ؟ قال : « ليست لهم نعال . »

« على أنه لا حاجة بنا إلى الشواهد من الشعر والنثر والأخبار ، فما يسع إنساناً إلا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان أقوى وأبلغ وأعظم أثراً في النفس . والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالاً بالعقل والنفس ، ألم يقل البحتري « رأيت العين باباً إلى القلب » ، وهو أقوى « حاسة اجتماعية » وأكثر المجازات في هذا الباب مستمدة من إحماساتها ، والمرء عنها أفهم ، وبها أقوى وأقدر ، وعسير أن يغني غيرها غناءها ، كما يشق أن تكفي هي مكان سواها ، فإن لكل جارحة عملها ، كما يقول ابن الرومي .

هل العين بعد السمع تكفي مكانه      أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي  
« وإن كان من المعقول إذا تعطلت جارحة أن تقوى الأخرى . أو كما يقول بشار نفسه : إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء . فيتوفر حسه وتذكر قريحته . »

\*\*\*

من كتاب « رأى في أبي العلاء » للأستاذ أمين الخولي .  
وفي هذه الفقرات يعطى سبب اضطراب آراء المعري في نظريته للحياة ، وذلك في دور حياته الثاني : دور الاعتزال :

« وانتهت حياة أبي العلاء على هذه الحال التي صار إليها في دوره الثاني ، فأمضى حياة كلها إنكار للواقع ، واستعلاء عليه ، ورغبة في تكميل ما نقصه ، فيوما ينكر آفته ، ويوما ينكر بشريته . . . حيناً يطلب الدنيا بغير آلتها ، وأنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها . . . ذكاؤه دفع ، وآماله واثبة . . . وواقعه قاس ، ونقصه غير يسير ، ورغبته في التكمل جامحة ، فهو ونفسه أبداً في جذب كما قال :

إني ونفسي أبداً في جذب      أكذبها وهي لا تحب الكذاب

« وفي هذه الحال النفسية واجه أبو العلاء الحياة في حس مرهف ، وشعور دقيق ، وروح ساهرة ، وراح يدون خواطره تدويناً موسعاً مفصلاً دقيقاً شاملاً للعوامل النفسية المختلفة التي تمر به ويمر بها ، مدركاً في دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك أن يغضب هذا الرجل فيوائب القدر ويهاجم الأقداس ، ويلقي الناس ، أو أن ينظر إلى حالة فيدي الأمر حظاً واتفاقاً



لاغير ، ويلعن هذا الحظ ، أو أن يروض نفسه ، قتلين حيناً ، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها ، وتشوه ذلك تشويه زاهد معلن في التجرد والتخلي ، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ماتحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً .. أو أن تلجأ هذه النفس إذا قسا عليها الواقع إلى فسيح الرحمة الإلهية ، ورحب العوالم السماوية ؟ .. لا بعد في شيء من ذلك ولا غرابة أبداً ، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المطلعة ذلك التطلع ، أن تشغل مثل هذا التنقل .

« ولو أن رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي العلاء قدراح بدون خواطر نفسه في شعور تام بها ، وتنبع متنبه لها ، واستيغاب شامل لمعواملها لم في الحياة بنواحي مختلفة تختلف بها خواطره ، ولخرج بشيئه لماقاله أبو العلاء يختلف فيه مراحه عن غضبه ، وهزيمته عن نجاحه ، وفرحه عن حزنه ، فكيف بأبي العلاء ، وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر ، بل هما مرير وأمر : واقع قاس ، وإنكار جري .. »

« فالسر في تناقض أو تغاير آراء أبي العلاء نفسى محض ، ويرجع إلى أمرين في نفسه : أو إلى ظاهرتين فيه :

« أولاهما : الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه .. وهو ماساد دوري حيانه على السواء ، وثانتهما دقة هذه النفس الشاعرة في إدراك عوالمها المختلفة ، وبخوالجها المتغايرة ؛ ثم يوازر هذين العاملين اتقطاع أبي العلاء لتدوين خواطره ، وفراغه لذلك وترافره عليه .

« وهكذا تغايرت آراء أبي العلاء بين معانيه : دينها ودينيها فنيا وعمليها ، بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلاً .. وهكذا ينبغي أن نفهم آثار أبي العلاء — فيما أرى — فهما نفسياً صحيحاً ، صادقاً ، دقيقاً ، عميقاً ، متمعاً ، مقبولا على هذا الأساس .

« وإذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه ، فقد فهمناه من نفسه هو . لا من نفوس دأريه وقارئيه ، كما حصل ذلك في القديم والحديث .

من كتاب «توفيق الحكيم الفنان الخائر» للدكتور اسماعيل آدم .  
ويصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ،  
وتوجيهها للفنون :

« لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق مضبوطة بالطابع التركي  
الأرستقراطي غير أنها كانت متقلقة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي  
ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف إليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية  
بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بما هي  
عليه من قوة شخصية ، وقدرة على التأثير على بعلمها ، وكان أثر هذا بليغاً على الطفل  
توفيق ، إذ جعله ينفر من الطابع الأرستقراطي المفروض في حياة الأسرة .  
والطابع التركي الذي يسمه بميسم خاص .

« ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضيقاً على الإنسان ونزاعاً  
ورغبانه ، وأكثرها حفظاً على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل  
جهد لها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية .  
غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف إلى قالب ، ولا تركز إلى منوال  
كانت تجعله يفلت من بين يديها ، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل .  
ولم يكن هناك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أغراضها إلا أن تعتمد للطفل توفيق ،  
فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين . فكان نتيجة ذلك أن  
عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة ، فكانت الأراجاع التي تأخذ مظهر ألعاب  
الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التي تقصر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ  
عنده طريقاً داخلياً ، إذ تتحول لرجوع داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف  
المحيط الذي يحيا فيه ؛ ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية  
بطبيعته ، كان يترك لميوله الفطرية في اللعب أن تعبت بها .

« ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منجى  
المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيهام ، وفي هذا التخيل والإيهام ، كان  
الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية ، بالنظر  
إلى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه . وكان هذا التخيل

والإيهام سبباً في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه الناقصة في الحياة ، فيعمل على استعادة صورها ، ولا يكتفى بذلك بل يعتمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الألعاب التي تقهر الطفل عليها غريزة اللعب عند الإنسان ، تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته ، وهذا أيضاً لم يكن الطفل يميل إلى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال .

• وهذا التحول بالإرجاع نحو الداخل كان بجانب الانعزال سبباً لأن يحتفظ الطفل بذاتية سليمة الانطباع بالقالب الذي يريد أبواه حبيسة فيه ، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثراً واضحاً هو حالة التكتّم ، ولهذا كانت صراحة ناقصة في إحدى جهاتها ، وهذا إلى أن تضيق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيولة دون مداها ، كان سبباً لأن يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه ، وتصرفاتهما معه ، فماش غريباً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يترجمه يفصل بينه وبينهما .

• في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للفتح والامتداد ، ولكن عن الطريق الداخلي ، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداوة ضد غائب الأبوين ، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوفة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه . غير أن تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول ألعابه إلى ألعاب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير . فكان أن تعلقت نفسه بالفنون الجميلة .

• • •

من كتاب • كتب وشخصيات • للتأليف . وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في • الشعر • وعمل الوعي فيه ونصيب • ما وراء الوعي • :  
• هل يستمد العمل الفني عناصره كلها من معين الوعي والذهن . أم هل يستمد عناصره كلها من • وراء الوعي • ، وينابيع الإلهام ؟ أم هل يزوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

« للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق نظري بعيد عن الواقع العملي ، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن . فلا نقضى في الأمر في غيبة عن شهوده المجربين !

« وحين نقول : « عناصر العمل الفني » ، لا نعني أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حينما راحوا يقسمون الكلام نغني إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون : فيما يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقوية الكلام .

« ذلك جدل لا يؤدي إلى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

« فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا فهمه والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطأ أن نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

« كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظر . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بوضوح خاصاً

« فهناك في أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس ، فيسبب انفعالا على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حادثاً مادياً ، أو حالة شعورية ، أو شيئاً ما بين هذين الطرفين المتباعدين ، فقد يكون منظراً تقع عليه العين ، أو صوتاً يتسرب إلى الأذن ؛ أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه . إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتعرض لها الإنسانية في جميع الأزمان .

« وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ؛ وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الحاضرة ، وعدد ضخم من العوامل التي تجعل

كل فرد يستجيب للوثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

« هذا الانفعال الشعورى ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هى الصورة الفنية التى تسمى لونا منها بالشعر ، فكيف يتم هذا الشعر خاصة ؟

« إن هذا الانفعال يتبلور فى صورة لفظية ، وإيقاع موسيقى ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان فى اتحادهما إلى كلام ذى موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التى صاحبت ذلك الانفعال فى النفس ، ويصور كذلك الجو الشعورى الذى عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معانى ، فإن جانباً منها لا تشمله هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعورى الذى عاشت فيه هذه المعانى ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه فى النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقى العام ، كما تعبر عنه الألفاظ بجرسها أو بالظلال التى تلقىها ، والتى هى زائدة فى الحقيقة عن معناها اللغوى الذى يفهمه الذهن منها .

« مما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعى وما وراء الوعى فى الشعر ، فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعى ، وأن الوعى إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التى لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ، تعبر عن معانى خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتنشئ وزناً معيناً ، وقافية معينة .

« ولكن هذا القول لا يضى على إطلاقه . ففى حالات شعورية خاصة يبلغ التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعى ، أو بلا وعى كامل ، لأن الانفعال يستدعى الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . هذه هى أجل لحظات الشعر بلا جدال .

« ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لجرد بناء نظريات منسقة ،

ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه .  
« فالصنعة ، على النحو الذى يفسره بها بعض من كتبوا فى الموضوع ، تكاد تلتفى  
حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء  
رأى مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

« ثم إن الإيقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص  
— وهو البحر — وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشئ  
من تواليها على نحو معين ، يستقى فى حالات كثيرة من وراء الوعى ، فكثيراً  
ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه فى تعبير معين ، دون وعى  
كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

« وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقى فى  
الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفنى يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو  
تصوير الجو الشعورى الذى عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارىء  
أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها .

« ولا شك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقى تختلف عن نظرة المدرسة  
العقلية فى الشعر العربى ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء .  
فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقى جملة ، فى سبيل تحقيق المعانى  
ودقة الأداء . والمدرسة الأسلوبية عانيت بحلاوة الإيقاع وسهولته أو لحولته .  
دون أن تلتقى بالها إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعورى العام للقصيدة .  
وهو الجو الذى نجدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذى صاحب  
الانفعالات التى دفنته إلى النظم للتعبير عنها .

« ثم إن لما وراء الوعى دخلاً كذلك فى اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد  
الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقة الوعى فى نفسه من حيث لا يدرك .  
وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها . وقد يعجب بعد انتهائه من النظم  
وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف أمثال هذه الألفاظ والعبارات عليه  
اثنيلاً — كما يقول الجاحظ بحق — ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك أن لهذه الألفاظ  
أو لهذه العبارات ظلالاً فى نفسه ، تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته .

سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب استحضاره له وحقيقة إن الوعي في الحالة الأخيرة نصيباً أوفى ، ولكن الوعي قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سر بعة التأثر والتخيل . حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

« وهذا يفسر لنا حمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصيدة ، فهو استحضار للتأثر وتخيل للجو ، يتقلبان — في حسه — إلى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه . وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيها وراء الوعي للملابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أراج ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الألفاظ إلا رموزاً للملابسات شتى متشابكة فيها وراء الوعي ، وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملهم هو الذي يستوحى الألفاظ رموزها العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

« وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء .

« فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تلقينا الألفاظ بجرسها أو بتاريخها في عالم اللغة وعالم الإحساس ، مما يفسد الجو الشعري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السياق . والمدرسة الثانية كان ههما عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة ... »

\*\*\*

وهكذا نجد من استعراض هذه التناقض أن « المنهج النفسي » نما نمواً ظاهراً في النقد المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضاً ورد فعل بينه وبين النقد

القديم . فقد اتجه بقوة إلى الطائفة الثانية من الأسئلة التي يثيرها المنهج النفسى . فعنى عناية فائقة بالربط بين الأدب وأدبه ، وبيان أثر العوامل النفسية الأدب فى إنتاجه ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية اللتين عنى بهما النقد القديم ، وفيما عدا النموذج الأخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الأدبى ، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل فى الوجود . وهذا الجانب قليل إلى اليوم فى مباحثنا النقدية ، ولذلك عنيانا فى الفصول الأولى من هذا الكتاب به ، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسى بصفة خاصة .

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من نماذج فى النقد القديم والنقد الحديث .

## المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا المنهج الفنى ، — وهو فى حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأثرى ، والمنهج التقريرى ، والمنهج المنطقى ، أو الجمالى — فإنما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبى ، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه ، والملاحظة التاريخية ضرورية فى بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة فى النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً . شأنها فى هذا شأن المدارس ، فى الأدب ذاته ، فكل قالب محدود هو قيد للإبداع . وقد يصنع القالب لضبط به النماذج المصنوعة ، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ !

وخسن الحظ أن النقد العربى الحديث سلك فى أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل ، الذى يجمع هذه المناهج جميعاً ... ونرى أمثلة لهذا فى كتابى الدكتور طه حسين عن المعرى ، وفى كتبه عن المتنبى وحديث الأربلاء ومن حديث الشعر والنثر ، ودهشوق وحافظ ، كما ترى أمثلة له فى كتب الأستاذ العقاد عن



« ابن الرومي ، و « شاعر الغزل ، و « جميل بثينة ، و « شعراء مصر و بيئاتهم في الجيل الماضي ، .

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن ، و « كتب وشخصيات ، إلى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفراساً للبيئة العامة ، ولا يحتم عليه كذلك أن يمحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ومشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب ، إنما تتعلق بموقف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة ، كالغيب والقدر وأشواق السكك اللدنية الكامنة في الفطرة البشرية ... وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ، ولا عوامل تاريخية . والعصر الواحد ينبغي فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ، ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب إنما كان يعبر عن موقف إنساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول :

ألا من يرى غايته قبل مذهبي      ومن أين والغايات بعد المذاهب

فهى مشكلة المجهول التي وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها وستبقى واقفة أمامها أبداً . كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ، ويذهبون إلى حيث لا يدرون ، لا يستشارون في مجيئهم ولا يستشارون في خروجهم ، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

في سبيل الأسرار والألغاز

ذات يوم خلقت تخليقاً بازي

في سماء المعنى الخفي المجازي

ولحيني ، لم ألق في الأفلاك

لن قريناً في الفهم والإدراك

عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك الـ  
باب مثلى لما طرقت البابا  
كل عمرى كللاء فى الأنهار  
أو كريح حيراة فى الصحارى .  
ومسائى متى يصير نهارى  
وليوم منذ بان لست أراه  
وليوم لعلى ألقاه  
لم أسمها حمل المهوم وعمرى  
لسوى اليوم ما حسبت حسابا  
ما برأى قدمت هذى الديارا  
وسأضطر للرحيل اضطرارا  
واختيارى إن استطعت اختيارا ،  
بنت كرم صباء تجلو الهوما  
فى حياة ملأى أسى وغموما ،  
قادرها سـلاقة واسقنيها  
نعمة فالوجود كان مصابا<sup>(١)</sup>

وكذلك وقف المعرى وقفته الإنسانية الخالدة أمام قبر الإنسان ، وكأنما  
تجمع فى حسه كل ماضى الإنسانية وكل مستقبلها ، وهى بتصادم وتزاحم وتطوى  
فى حفرة ، فى نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرحـ      ب فأن القبور من عهد عاد  
خفف الوطء ما أظن أديم الـ      أرض إلا من هذه الأجساد  
رب قبر قد صار قبرا مرارا      ضاحك من تزاحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة ، وإنما

---

(١) « رباعيات الخيام » ترجمة البستاني .

هي أشواق البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة . وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الأشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها عن كونها أشواقا وآلاما للجنس الإنساني كله .

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الأدبي بوصفه إفرازا سيكولوجيا محدد البواعث ، معروف العلل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيرا من « علم النفس » ، ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا إلى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع العمل الأدبي ذاته ، غير مغفل علاقته « بنفس » قائله ، ولا تأثيرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة . غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة في غمار الجماعة ولا الظروف . ويحتفظ للوثرات العامة بأثرها في التوجيه والنلون ، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننهي إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد ، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ، ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص ، دون أن نفنى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية — إلى حد كبير أو صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .

## مراجع البحث

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها أو الاقتباس منها .  
ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، إنما استفدت بها في نقل نصوص  
منها للاستشهاد . أو لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد الأدبي .  
وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعاننتني في توجيه هذا البحث فهي :

١ - قواعد النقد الأدبي : تأليف د لاسل أبركرومبي ، وترجمة الدكتور  
محمد عوض محمد .

٢ - فنون الأدب : تأليف د ه . ب . تشارلتن ، تعريب الأستاذ زكي  
نجيب محمود .

٣ - منهج البحث في الأدب : تأليف د لانسون ، وترجمة الدكتور محمد مندور

٤ - تاريخ النقد عند العرب : للرحوم الأستاذ طه إبراهيم

٥ - بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب ، : بحث  
مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣  
للدكتور محمد خلف الله .

٦ - نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، : بحث مستخرج من  
مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ . للدكتور محمد خلف الله  
٧ - مقدمة د همزات الشياطين ، الأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

المؤلف

# فهرس

صفحة	
٣	إهداء . . . . .
٤	مقدمة . . . . .
٧	العمل الأدبي . . . . .
١٩	القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي . . . . .
٢٠	القيم الشعورية . . . . .
٣٢	القيم التعبيرية . . . . .
٥٤	قنوق العمل الأدبي . . . . .
٥٥	الشعر . . . . .
٧٦	القصة والأقصوصة . . . . .
٨٦	التمثيلية . . . . .
٩١	الترجمة والسيرة . . . . .
٩٥	الخاطر، والمقالة والبحث . . . . .
١٠٧	قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم . . . . .
١١٧	مناهج النقد الأدبي . . . . .
١٢٠	المنهج الفني . . . . .
١٥٠	المنهج التاريخي . . . . .
١٨٩	المنهج النفسي . . . . .
٢٣٥	المنهج التكامل . . . . .
٢٣٩	مراجع البحث . . . . .





٢١٢  
تطلب جميع منشوراتنا من  
مؤسسة

## دار الكتاب الحديث

للطبع والنشر والتوزيع

الكويت شارع فهد السالم عمارة السوق الكبير

بجوار المخازن الكبرى محل رقم ٢٥٠ أرضي

ت : ٤٣٦٧٦٥ ص ٠ ب ٢٢٧٥٤